المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

روجر بروملى

نصوص سردية منسية

عن السير الذاتية والسياسة والتاريخ المعاصر

ترجمة وتقديم

هيثم الحاج على

مراجعة

سيد إمام

1483



كتاب روجر بروملى عن السرد المفقود واحد من أوائل الكتب التى تترجم إلى العربية ويكون موضوعها الأساسى هو تطبيقات النقد الثقافى.

يركز الكتاب على التحليل الثقافى لمجموعة من السير الذاتية التى كتبها نساء ينتمين إلى الطبقة العمالية فى ليفربول على وجه التحديد، وخاصة فى الفترة الواقعة بين الحرب العالمية الأولى والثانية، محاولا أن يستخلص منها الخطاب الثقافى السائد وقتها خاصة فيما يتعلق بقضايا النساء والمساواة والمطالبة بحق الاقتراع، ومقارنا ذلك بالخطاب السياسى الذى تبنته مارجريت تاتشر فى السبعينيات لمواجهة أزمات العمال المشابهة وإضراباتهم، خاصة إبان حرب فوكلاند.

كتاب يمزج بين السياسة والتاريخ والأدب والأنثروبولوجيا فى بوتقة التحليلات الثقافية.

تصميم الغلاف: نسرين كشك

نصوص سردية منسية

عن السير الذاتية والسياسة والتاريخ المعاصر

المركز القومي للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : 1483
- نصوص سردية منسية
- روجر بروملي
- هيثم الحاج علي
- سيد إمام
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب:

Lost Narratives

Popular fictions, politics and recent history

by: Roger Bromley

"Authorised translation from the English Language edition

Published by Routledge, a member of the Taylor & Francis Group"

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo

E.Mail:egyptcouncil@yahoo.com Tel.: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

نصوص سردية منسية

عن السير الذاتية والسياسة والتاريخ المعاصر

تـألـيـف : روجـــــــر بـرومـلـى

ترجمـــة وتقديم : هيثم الحـاج على

مــراجـــعـــة : ســيـــد إمـــام



2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

روجر بروملى .
نصوص سردية منسية: عن السير الذاتية والسياسة والتاريخ المعاصر .
تأليف: روجر بروملى؛ ترجمة وتقديم: هيثم الحاج على؛ مراجعة: سيد إمام .
ط١ - القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠١٠
٣٠٤ ص ؛ ٢٤ سم
١- بريطانيا - الأحوال الثقافية.
٢- الأدب الإنجليزى - تاريخ ونقد.
أ - على ، هيثم الحاج (مترجم ومقدم).
ب- إمام ، سيد (مراجع).
جـ- العنوان.

رقم الإيداع ٢٠١٠/٥٧١٥
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978 -977 - 479 - 978 - 8
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

الفهرس

مقدمة المترجم

عاشت إنجلترا فترة من أصعب فترات القرن العشرين فيما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية على المستوى السياسى والاقتصادى والاجتماعى، وهو ما جعل من هذه الفترة تاريخا ثريا على كل المستويات، تاريخا قابلا للاستدعاء على الدوام فى الفترات المشابهة.

وهو ما حدث بالفعل فى أثناء السبعينيات وأوائل الثمانينيات حيث الأزمة الاقتصادية التى تمثلت أهم مظاهرها فى إضرابات العمال التى تعددت وتوسعت فى صورة ربما لم يسبق لها مثيل فى تاريخ إنجلترا.

فإذا وضعنا ذلك جنبا إلى جنب مع فكرة الإمبراطورية التى كانت لا تغرب عنها الشمس، والتى تعرضت للهجوم المباشر فى أثناء الحرب العالمية الثانية حين قصف النازى بطائراته لندن، التى تعرضت كذلك لتغيرات اجتماعية مهمة حين بدأت مطالبة المرأة بحق الاقتراع والمشاركة السياسية، فإن كل ذلك سوف يمنحنا فكرة عن الكيفية التى يرى بها الإنجليز تغيرات القرن العشرين وأثرها المباشر على حياتهم.

يبدو الكتاب من عنوانه كتابا فى النقد الأدبى، لاسيما الذى يهتم بالتحليل السردى، لكن القارئ المتفحص سوف يعلم أن روجر بروملى المتخصص فى التاريخ - أصلا - والدراسات الثقافية للشعوب - فرعا - قد عامل بعض النصوص السردية بوصفها وثائق اجتماعية، وتاريخية، وثقافية، وهو فى هذا الصدد قد استخدم كل ما يمكن استخدامه من أجل أن يقوم بهذا التحليل، خاصة نظريات النقد الثقافى والتحليل السردى، فليس غريبا إذن أن تظهر ترجمتها إلى العربية فى مجال تطبيقات

النقد الثقافى بعد أن امتلأت خزائن كتبنا بمقولاته النظرية المترجم منها والمؤلف، وربما تأتى أهميته من هنا حيث يمنحنا فكرة عن منظومة الإجراءات التى يمكن أن يقوم عليها التحليل الثقافى الذى لا يجب أن يبتعد عن فكرة تحليل المجتمع ووثائقه الأدبية على اعتبار أنها من الممكن أن تمنحنا رؤية أكثر دقة واقترابا من تلك التى يمنحنا إياها التاريخ السياسى أو حتى الاجتماعى.

يوضح المؤلف فى مقدمته أنه كان مهتما بالدراسات الثقافية إلى أن فاز حزب المحافظين فى أوائل الثمانينيات بالانتخابات العامة، مما جعله يتجه نحو دراسة الأسباب الثقافية التى ساعدت على هذا الفوز، مقارنا إياها بالخطاب الثقافى الاجتماعى فيما بين الحربين العالميتين، ومعتمدا فى ذلك على مجموعة من السير الذاتية التى كتبتها نساء ينتمين إلى الطبقة العمالية فى ليفربول، وهو ما يجعل من هذه النصوص السردية رصدا حقائقيا مغلفا بالتعبير الأدبى المعبر عن طبيعة الفترة، بالإضافة إلى اعتماده على بعض النصوص السردية الخيالية المشابهة لتقنية كتابة السير الذاتية، لكن السمة الأهم فى كل هذه النصوص السردية أنها قد لاقت رواجا كبيرا فى فترة السبعينيات بالقدر الذى تعددت معه طبعاتها فى أشكالها المختلفة - التجارى منها والشعبى - كما أنها قد لاقت إقبالا جماهيريا أدى إلى إنتاج معظمها، إما فى التليفزيون أو فى الإذاعة البريطانية، إنتاجا اتخذ صورا متعددة منها البرنامج الإذاعى والتليفزيونى والوثائقى والمسلسل... إلخ.

غير أن المؤلف يدعم رؤاه كذلك بطرح النقاش حول معارض الصور الفوتوغرافية وخطب السياسيين، خاصة مارجريت تاتشر، وكل ما يمكن أن يمثل وثيقة ثقافية على الفترة التى توجد فيها.

وبذلك فإن الكتاب الذى يبدو فى البداية مجرد نظرات أدبية تحليلية - حسب مادة بحثه الأولى - يتضح فى النهاية أنه بحث أكاديمى يتخذ من فكرة التحليل الثقافى نقطة انطلاق. إنه ذلك الكتاب الذى يمكن لكل المهتمين بالدراسات الإنسانية أن يجدوا فيه ضالة ما.

وهـو السـبب الجـوهرى الذى سـمح لى برؤية هـذا الكتـاب عندمـا قـرره على د.جابر عصفور فى إحدى مواد السنة التأهيلية للدكتوراة، مستشرفا أهمية هذا الكتاب لمن يدرس القصة القصيرة من وجهة نظر التحليل السردى الذى يهتدى فى دراسته بمقولات جينيت وبارت ويمزجها بمقولات جولدمان ورؤيته، وهو ما تحقق بالفعل حين صار هذا الكتاب يتخذ موقعا مهما فى قائمة مراجع الدراسة.

إن السرد يُحكى ليبقى، وينتشر عبر طبقات المجتمع، لكن هذا الكتاب بمناقشاته المستفيضة للتاريخ يركز على ما يجعل بعض النصوص السردية تبقى وبعضها الآخر يتم فقده ونسيانه، ليس لعيب فيه ولكن لأن المجتمع الذى استقبله فى المرة الأولى قد تغيرت ظروفه وثقافته.

ربما يبدو الكتاب فى بعض أجزائه معقدا؛ نظرا للتداخل النظرى بين عدة علوم، لكنه فى أجزائه التى تتعرض للنصوص السردية يبدو ممتعا شيقا قابلا للتطبيق بإجراءاته التحليلية على الثقافات المختلفة، وربما يكون ذلك هو الدافع الحقيقى لمشتغل بالنقد أن يتصدى لترجمته فى تجربة أولى له يرجو ألا تكون الأخيرة.

هيثم الحاج على

مقدمة المؤلف

يعود أصل هذا الكتاب إلى ما بعد الانتخابات التى أقيمت فى يونيو ١٩٨٣ بقليل؛ تلك الانتخابات التى أعادت حزب المحافظين إلى الحكم لفترة ثانية بأغلبية ساحقة. وقد كنت قبل ذلك مهتما بالعمل، لمدة ليست بالقليلة، على دراسة السياسة وأشكال الثقافة الشعبية فى فترة ما بين الحربين العالميتين، لكن انتصار المحافظين دفعنى إلى التفكير فى الطرق التى بدت عن طريقها كل من خطابة أخلاقية معينة، وحنين واضح إلى قيم خالدة، بالإضافة إلى أفكار الحس العام عن الماضى القومى؛ كل ذلك قد بدا مرتكزا برسوخ على مشهد الثلاثينيات والحرب العالمية الثانية، وهو ما سوف يتم التعبير عنه عن طريق الأيديولوجيا المحافظة.

إن الحاجة لاختبار الطرق التى نعرف بها الحاضر ونستقبله من خلال الأصول الثقافية التى تتأسس على ماض متخيل للذاكرات الجمعية (التى تبدو فى الحقيقة توزيعا فعالا للاستدعاء المختار والمقدم على غيره)، هذه الحاجة تقدم نفسها بوصفها مهمة طارئة.

بالإضافة إلى ذلك فإن أيديولوجية العقد الماضى (الثمانينيات) المحافظة قد صنعت مجموعة من النطاقات من خلال الماضى الذى يتم تذكره والحاضر الذى يتم فهمه.

وفوق كل ذلك فإن حرب فوكلاند (١٩٨٢) قد مكنت وحددت الأشكال التى عن طريقها قد أخذت عمليات إصلاح وترميم أنماط الحس العام مكانا مهما.

يهتم هذا الكتاب بصورة واضحة بالطرق التى تؤكد الأشكال الثقافية الشعبية مثل الكتابات السردية المتخيلة وكتابات السير الذاتية ومنتجات التليفزيون: التى تسهم فى الإنتاج المجتمعى للذاكرة.

ويكون الانتباه الدقيق متركزا على الطرق التى أعيد بها بناء الفترة من ١٩١٨ حتى ١٩٤٥ بفعالية من خلال عدد من التمثيلات الثقافية على مدار العقد الماضى. حيث يكون التركيز واضحا على بناء الطبقة العمالية والطبقة الوسطى الدنيا لخبراتهما وإنتاجها لحس تمثيلى عن طريق استخدام عدد من الملامح العلاجية.

لقد أحاطت هذه الملامح الفترة المذكورة بسلسلة من الاستدعاءات التى صورتها بوصفها المنطقة المحددة من الذاكرة من أجل فهم "اللحظة الراهنة". وهى المنطقة التى تم تعيينها عن طريق بلاغة أخلاقية محددة وحنين واضح للماضى.

يظهر فى هذا الكتاب تكثيف محدد يركز على الاستدعاء المحافظ بوصفه عمليات صناعة للرمز، تلك التى تؤكد الصورة المتخيلة للماضى القومى الذى مازال صالحا للوجود. وتتم رؤية الماضى بوصفه مشكِّلا على الدوام كاهتمام أيديولوجى مستمر ومؤكد عليه. وهذا ما يجعل الكتاب متماسا مع التاتشرية، فى نقاط مهمة متعددة، حين يحاول أن يبنى رموزه القومية التى تم ترسيبها فى الإحساس العام: حيث يظهر الماضى بوصفه مجموعة مترابطة من الشفرات القابلة للسرد.

وتلخص المقدمة الأسس النظرية التى يعتمد الكتاب عليها كما تقدم مختصرا لبعض السمات الأساسية للأيديولوجية المحافظة على المستوى الشعبى على مدار العقد الماضى.

يختبر الفصل الأول عددا من التطبيقات المحددة ذات الدلالة مثل السير الذاتية المطبوعة فى طبعات تجارية، ويركز الفصل الثانى على القصص الخيالية، والنصوص السردية الخيالية المعتمدة على نماذج سيرية، حيث بدا كل منها قويا ومعبرا عن

موضوع النساء المستقلات فى مركزها. أما الموضوع الرئيسى للفصل الثالث فقد كان قصص ر.ف.ديلدرفيلد وتأسيسها للرموز القومية فى شكل استيلاء الطبقة الوسطى الدنيا على الأنشطة الرمزية ذات الطبيعة الأهم. ويفحص الفصل الأخير الطرق التى تم بها التعبير عن الحرب العالمية الثانية من خلال أشكال محددة من التفاعلات الجيلية، والتى تقترح الطرق التى يمكن عن طريقها أن تكون الإجراءات - التى يبدو أنها اختيرت عشوائيا من الذاكرات التى تمت نسبتها إلى الجماهير- أن تكون موضوعا لمدى من الاستراتيجيات المنظمة. كما تختبر الخاتمة عددا من التحديات التى تواجه الذاكرة التى يشرع المجتمع فى بنائها، والتى تم التركيز عليها فى القسم الأول من الكتاب.

لقد اكتمل الكتاب فى ما بعد الحادى عشر من يونيو عام ١٩٨٧ حين تمت إعادة انتخاب الحكومة المحافظة لمدة حكم ثالثة. وقد أوضحت خطبة الملكة التى أعقبت الانتخابات (فى ٢٥ يونيو) أن سياسة تاتشر قد تم تأكيدها من خلال نوايا إعادة بناء المجتمع البريطانى وتحويله، عن طريق إزاحة كل تكوينات ما بعد الحرب. وقد احتوت الخطبة على عرض موجز لبرنامج ضخم لتشريع القوانين فى دورة البرلمان منذ ١٩٤٥، والتى كان العديد منها متوجها مباشرة ضد المؤسسات الديمقراطية (السلطات التربوية والمعاهد المحلية) التى أعادت تقديم المعارضة الممكنة للثقة الأخلاقية لفكر تاتشر. ولا يمكن لنا رؤية دعم هذا المشروع ببساطة من خلال الثقة المجردة نفسها التى يمنحها الناخبون فى جنوب شرق إنجلترا، وذلك لأن التاتشرية تخاطب جمهور الناخبين بتعقيد عن المخاوف والرغبات والحنين البادى من النصوص السردية المفقودة. وتكون هذه النصوص السردية (فى صورتها المترابطة منطقيا ومتلاحمة الأجزاء المعتمدة على الاستمرارية) أحد مظاهر الوعى الجمعى الحاسمة، وجزءا من نجاحات التاتشرية المستمرة، تلك التى تدعونا لنفكر فى السياسة من خلال الصور[1]. حيث تعتمد سلطتها الثقافية على صياغة وتدوير لغة عامية جديدة لتصوير

بريطانيا بوصفها مجتمعا متوحدا؛ إنها اللهجة المصنوعة بعناية وبراعة، والتى نصت على مستويات كثيرة متعددة من تعبيرات المنطق الأخلاقى المحددة (الحرية، والأمة، والعائلة)، تلك التى كانت مسرودة بلغة عامية وتمثل أساسا بديهيا فى العديد من الخطابات الشعبية.

West Ashling, Chichester

يونيو ١٩٨٧

«لم أكن لأسأل مرة أخرى عنها وقد جرؤت

إنك لن تعيد الماضى مرة أخرى»

«ألا أستطيع إعادة الماضى؟» توسل فى شك

«ولماذا يكون طبيعيا أن تقدر!»

ف.سكوت فيتزجرالد- ال gatsby العظيم - ١٩٢٦

«هؤلاء الذين لا يستطيعون تذكر الماضى هم الذين يكونون مدانين بإعادته»

جورج سانتايانا - حياة العقل - ١٩٠٥

«هؤلاء الذين يتحكمون فى الماضى يتحكمون كذلك فى الحاضر..وهؤلاء الذين يتحكمون فى الحاضر يتحكمون كذلك فى الماضى»

جورج أورويل - ألف وتسعمائة وخمس وأربعون - ١٩٤٨

مدخل

النسيان المنظم

إن الخطوة الأولى فى سبيل التخلص من أحد الشعوب - كما يقول هابل- هى محو ذاكرته وتدمير كتبه وثقافته وتاريخه، عندئذ سيكون هناك من يكتب كتباً جديدة، ويصوغ ثقافة جديدة، ويلفق تاريخاً جديداً، وقبل أن تبدأ الأمم فى نسيان ماهيتها، وماذا كانت، فإن العالم - من حولها- ينسى ذلك بصورة أشد تسارعاً.

فماذا إذن عن اللغة ؟

لماذا يجب على أى شخص أن يجتهد بأن يأخذها عنا ؟.

إن اللغة ستكون موضوعاً تراثياً، وتموت موتاً طبيعياً.

" هل ستكون هذه المبالغة مجتلبة عن طريق سيطرة يأس مطبق؟ أم إنه من الحقيقى أن الشعوب لا يمكنها أن تمر بسلام فى صحراء النسيان المنظم "

(ميلان كونديرا - كتاب الضحك والنسيان - ١٩٧٨)[١]

يبدو اتصال السياسة بأشكال الثقافة الجماهيرية أمرا أساسيا، ويجسد السرد بوضوح أفكارنا عن الحياة اليومية، عبر إنتاج صور من أشكال التعبير الثقافى - تبدو مثل القوالب المتكررة -، إنه السرد إذن الذى يقدم دالة مهمة من خلال إعادة تمثيل الماضى، وذلك لأنه يمدنا بصورة محددة عن الأشكال المتداخلة التى صنعت منها الذاكرات.

ليست الذاكرة بسيطة بساطة السمة الفردية، وليست فقط موضوعا للتحليل النفسى، لكنها ظاهرة ثقافية وتاريخية مركبة، ومعرضة على الدوام للتنقيح والمبالغة والنسيان.

إن الذاكرة بناء.

يتم تلفيق الذاكرة، ويعاد تلفيقها عن طريق التداخلات الثقافية، وهناك العديد من السبل التى يمكن للماضى عن طريقها أن يصنع إحساسنا به بوصفه بنية فى المجتمع. ولذا سيكون اهتمامنا الأساسى فى الصفحات القادمة بالسير الذاتية والقصص الشعبى وإسهام كل منهما فى إنتاج الذاكرة المجتمعية[٢]، ومن هنا سيكون التركيز قائما على دوالهما الاجتماعية، ليس فقط بالنسبة إلى صياغة العلاقات، لكن كذلك بالنسبة إلى طرق الرؤية والتذكر.

لقد اخترت الكتابة التى تمتلك موضوعا يتمحور حول خبرات الطبقة العاملة والطبقة الدنيا التى يجب أن تكون ممثلة فى هذه القصص - إذا دققنا بصورة أكبر - بشكل طبيعى، لكنها منتجة على نحو يجعلها تولد إحساسا بأن تواجدها وتمثيلها إنما يكون عن طريق استخدام عدد من المميزات المتواترة التى تخلق إحساسا بالتعود والألفة.

ومنذ ذلك الحين، الذى حددت فيه الرموز المجسِّدة لفكرتنا عن الماضى سمات واقعيتها، أصبحت إشكالية : "من الذى يحدد ما نتذكر" معقدة وعصيبة.

تتضمن الذاكرة - عادة- علاقات الماضى بالحاضر، ونظراً لأن الماضى له ذلك الحضور النشط الحى فى الحاضر، فإنها تحتوى على قدر كبير من العناصر السياسية[٣]، ولهذا فإن علاقات الماضى بالحاضر تشكل أساس هذه الدراسة، حيث إننى قد استقيت رؤيتى حول الذاكرة الجمعية من فوكو [٤]، وجرامشى[٥] (خاصة فيما يتعلق بالحس العام)، وكذلك من أجنس هيلر[٦]، وباتريك رايت[٧]، ومن (صناعة التواريخ).

وتماشيًا مع فوكو فإن الذاكرة الجمعية هى الوحيدة التى تبقى داخل حيز المناقشة حيث لا يمكن إجمالها أو تلخيصها، وهى - كذلك - نمط من الوجود غير قابل للاستمرار. إنها توجد فى العالم، أكثر من كونها موجودة فى رؤوس البشر، واضعةً أسسها فى الحوارات، والأشكال الثقافية، والعلاقات الشخصية، وبنية الأماكن وملامحها، و - بصورة أساسية أكثر من ذلك - فى العلاقة مع أيديولوجيات تعمل على صياغة آراء متفقة مع كل من الماضى، وأشكال الخبرات الذاتية التى تكون مهمة وقابلة للتذكر[٨].

لقد كان عملى مكتملا بصورة كبيرة عندما أنجز باتريك رايت كتابه "عن الحياة فى بلد قديم On Living in an Old Country" وطبعه عام ١٩٨٥، لكن هناك تداخلات واضحة بين أنماط التفكير الموزعة بين مشروعاتنا المختلفة، فهو يهتم بصورة أكبر ببنية الذاكرة داخل أشكال عامة وضمن فضاءات عامة، وهو ما يمكن الاستدلال عليه بوضوح فى "لوحة زرقاء تذكارية للحركة العمالية A Blue Plaque for the Labour Movement"[٩] وعلى الرغم من ذلك يمكننا الإسهام بأفكار عامة حول خطوط العلاقة بين الماضى والحاضر، وبخاصة ما له علاقة بما سوف أسميه بمشروع "التاتشرية" الثقافى الأيديولوجى، وتحركاتها، ونزوعها المنطقى نحو الماضى، كما سنقترح تقييمات متوازنة لهذا المشروع.

وقد ناقش رايت هذه المشروعات بوصفها الشىء التام المنتهى الذى لا، ويجب ألا، يسمح بأن يمس الحاضر إلا بالصورة التى لها علاقة بالذاكرة.

وقد كانت أطروحة مارى روز[١٠] التى ناقشتُها - من ناحية أخرى - تركز كذلك على المعالجات القابلة للتنوع. والروابط المتناقضة التى تجعل الماضى قادرا باستمرار على أن يصبح ظاهرة متجددة معاد كتابتها.

ويمكن للماضى أن يكون منبنيًا بوصفه بلدًا آخر، لكنه البلد الذى يُقترح للسكن دائما.

في هذه الدراسة ستظهر أشكال الاستدعاء المحددة على أساس أسبقية بعضها على البعض الآخر مثل كل من الدفاع ضد القلق ومثل آلية الفعل الاجتماعى وطاقته.

كما سنتوم باختبار وحدات الذاكرة - خلال المناقشات المستفيضة - بوصفها جزءًا من النضال والوعى السياسى، مع تأكيدات أساسية تقع على التأمل المحافظ لأحداث الماضى. وعلى جانب آخر فمن الممكن أن يتم النظر إلى صناعة الذاكرة بعين الاعتبار فى الخاتمة.

سيتفجر سؤال الاستدعاء بوصفه موضوعا للإعلام الثقافى، ووحدة افتراضية تخييلية إيجابية واقعة فى الحس العام ومستندة إلى الماضى، لكنها قادرة على تشكيل جبهة فى المناقشات المعاصرة.

إن الميديا الثقافية تعمل عبر الصور والأمثلة والأساليب بوصفها لقطات من المادة الأرشيفية التى تعبر، عن طريق تجميعها، عن تطور صناعة الذاكرة. وفى وقت الأزمات الاجتماعية تساعد هذه الأطر فى انتقاء وصناعة ذاكرة مميزة، وهو الانتقاء الذى يعتمد على اليقينات المحلية والتحيزات القومية والميول، واستمرارية كل منها، بالإضافة إلى العرف وإمكانية استعادة كل هذه العناصر.

وعلى سبيل المثال فإنه فى فترات الركود - مثل تلك التى بدأت فى بريطانيا فى عامى ١٩٧٤-١٩٧٥ وامتدت بعد ذلك - كان صدى فترة الثلاثينيات (الأزمة الاقتصادية العالمية) ملحوظا بواسطة "رايت" على اعتبار أنه من الضرورى أن يواجه بواسطة أنواع أخرى من طرق استعادة الماضى وتأمله، وصياغته عبر الأيقونات والصور التى يوحى باستعادتها عبر نشاط رمزى.

وهذا هو العنصر الأساسى فى هذا الكتاب، وهو ما سوف يتم التركيز عليه بشدة فى الفصلين الثانى والثالث.

لقد كرس الحزب والحكومة البريطانيين جهدهما من أجل إنعاش مصطلحات الرأسمالية البريطانية فى العالم الاقتصادى المحكوم بالسيطرة الأمريكية. فلجأ باستمرار إلى عملية صناعة الرمز الذى يؤكد المكافئ المجازى القومى.

وكما يقول أندرو جامبل فى كتابه "بريطانيا فى المنحدرBritain in Declain": إن أحد الركائز الأساسية لحكومة مارجريت تاتشر هو تأكيدها المستمر على هيمنة السوق العالمى على الاقتصاد البريطانى وعلى الهيئات المتحكمة فى خيارات الاقتصاد القومى الذى ستخلفه بعدها(١١).

لذلك، ومن أجل إعادة تخيل "القومى national" فى مواجهة هذا التعقيد، فقد استغرقت فى الاعتماد على الذاكرة الشعبية للوطن الذى اتحد أثناء الحرب العالمية الثانية، تلك الذاكرة التى تمت صياغتها فى عدد هائل من القصص الرمزية الوطنية. وهو ما يمثل أساس التحليل فى الفصلين الثالث والرابع.

إن أشهر طريقة لتذكر الماضى فى هذا الصدد هو ما يطلق عليه بالفرنسية الأسلوب الاستعادى la mode retro ، حيث يبدو استمرار هيمنة طرق الأداء الخاصة فى النطق على فضاء الثقافة الشعبية، وحيث يؤثر الحنين إلى الماضى فى إعادة تثبيت الميول المبتذلة، والمستغنى عنها، ويتم هذا التثبيت بواسطة وجدان منظم ومشفر وذى قواعد خاصة(١٢) ويبدو مباشرا ومتطرفا فى الوقت نفسه، لكنه يُستمد من طريقة إنتاج الذاكرة مستخدما أعرافا موثوقا بها، ومركبا لمختلف أنوا ع الكلام، مثل الذاكرة المتميزة التى يصبح الماضى وفقا لها مصورا ومؤسلبا ومنتجا فى فيلم، وهو ما يجعل لهذه الذاكرة المتميزة وظيفة ثابتة ومتوافقة.

وحتى أكثر النماذج شهرة يكون مشروعا لاتجاه اجتماعى ضمنى يرتكز على طاقته المدربة بواسطة الأعراف الثقافية الشعبية التى تمت السيطرة عليها من قبل. لذلك توجد أعراف مميزة بالقدر نفسه من جودة وبساطة الذاكرة المميزة.

ويمكن أن نعتبر تشبع الذاكرة بواسطة تبسيطات الخيال معالجة معقدة حيث لا تكون مجرد موضوع بسيط لاستدعاء الشخصية القومية.

هناك ـ بالطبع ـ مظهر مجاملة للتيار المحافظ يبدو من خلال رد فعل قوى على تساهل الستينيات (وهو ما يظهر متواترا بصورة كبيرة فى خطب نورمان تيبيت ضد

أولئك الذين يبدون من المستفيدين من الرفاه الاجتماعية) لكن الحنين إلى الماضى يبدو - دائمًا - انعكاسًا غير مباشر للأيام الخوالى السعيدة إنه معالجة نشطة لصياغة وصناعة الماضى.

تبنى المقولات الشائعة عن ماهية الذاكرة أهميتها بواسطة معانى الصور الثقافية التى تتجاوز التبسيط المخل لتفصيل مرور الزمن.

وكما يعرض راث ليفيتاس فى كتابه "يوتوبيات يمينية جديدة New Right Utopias" فقد أشار مانهايم إلى النزعة المحافظة لتصور يوتوبيا (فى) الماضى، أفضل من تلك المستقبلية، تلك التى- من ثم - أصبحت طريقة للرؤية، والتصالح مع النفس، والتجدد الفعال من أجل الحاضر(١٣).

وتكون عناصر التعقد الأصلى - مثل دورة استثنائية (مستقلة) على سبيل المثال - منتقاة للحذف خارجًا، مثل القيم الفيكتورية التى غالبًا ما تستشهد بها مارجريت تاتشر وآخرون، لينتهى بها الأمر إلى أن ترمز إلى أشياء أخرى مثل بركة آسنة أو مخزن لرموز تتخلل الوجود.

ولذلك فليس من البديهى أن يتوجب على الخطط الاستراتيجية الشاملة والمميزة أن تكون نابعة من الثقافة المسيطرة.

وعلى أية حال فإن الكثير من تحليلاتى يعين تلك القواعد والصور التى تؤلف نوعا متميزا من الذاكرة، التى يكون تأثيرها (فى تماسه مع التاريخى والسياسى) مؤرخا ومسيسا للفقر والحرمان فى فترة الثلاثينيات، واصفا إياهم جماليا بأنهم أصحاب عاطفة موجهة، عن طريق وقوعهم تحت ضغط هذه الفترة.

يصبح الحرمان - بهذه الصورة - موضوعا نوعيا، ووحدة متكاملة من صور مستقلة منسوجة، وهى توجد فى ذاتها بعيدة ومقطوعة عن زماننا لكنها متصلة سرديًا بعصرهم.

وتبدو فترة ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، على المستوى الداخلى جدلية بامتياز، ويتعلق الغالب من الذاكرة الشعبية عن هذا العصر بماضى هذه الذاكرة، حين يتم تركيزها على الشخصى والعائلى بانية كليهما كوحدة واحدة متكاملة متوائمة، وليست متناقضة.

تتميز تمثيلات الحرب العالمية الثانية بكونها تعتمد على الموقف المتسائل، لكن حتى هنا، فى العقد الأخير، فإن خاصيةً نوعيةً قد بدأت فى الظهور بأداء خاص ولغة مجازية ونظام من الاستعارات متوحد باطراد فى بنيتها.

إن الإلحاح المتكرر على الزخرفة الكاملة فى تساؤلات الفترة من ١٩١٨ حتى ١٩٤٥ فى الرواية والسيرة الذاتية والدراما التليفزيونية والوثائقية فى الأعوام الحالية يمكن أن تطرح اقتراحا بأن محاولة ما قد تمت لكى تنقلنا تماما إلى الأشكال الثقافية الممكنة لحاضرنا و ـ من ثم ـ لمستقبلنا.

يبدو التكثيف والحذف هما الاستراتيجيتان المألوفتان لتذكر اللغة المزخرفة والمجازية، والتركيب من أيقونات مختارة معا فى وقت واحد لتحيى ذكرى الزمن وتلح على انقطاعها عن الحاضر. إنها جميعا تتم رؤيتها بوصفها علامات بلاغية (كما فى رواية أوقات عصيبة مثلا).

وعلى أية حال فإن القيم المختارة يتم التأكيد عليها على أساس من استمرارها حيث يتوازن كُمون الطبقة ـ مرة بعد أخرى ـ مع نشاط متميز للحراك الفردى عبر الطبقات، ويحول التطور كل شيء إلى مادة قابلة للسخرية، ويمنح الأولوية للفهم التزامنى، كما يتم التركيز على الأحداث الخاصة ونقلها من حالة تدفقها المعقد إلى عرض عناصرها الأساسية.

ويؤلف كل من استراتيجيات السرد وخيالات النوادر تصويرا بلاغيا محددا، هو الذى يولد تماسكا خاصا بها متعلقا بهذه اللغة المزخرفة.

وقد تخلل هذا التطور - بلطف وتغير - العديد من نقاط الخلاف التى ظهرت فى إضراب عمال المناجم ١٩٨٤- ١٩٨٥ .

وتظهر نقطة البداية المفيدة بوصفها فصل الختام فى التعريف الذى كتبه بيتر جنكيز فى الجارديان والمعنون (رؤية مسز تاتشر لما هو مفيد) (١٤):

بالنسبة إلى كل من الحكومة والمعارضة فإن إضراب عمال المناجم - عندما ينتهى فى آخر الأمر- سوف يشير إلى ما سوف يصبح منفيا خارج سياساتنا وما سوف يصبح داخلها.

وبالنسبة إلى حزب المحافظين فسوف يشير إلى النشاط الأخير لطبقة السياسيين التى لن تستطيع بعد ذلك أن تعامل بوصفها أساسا للنمو المستقبلى، لأنها أعادت إلى الوعى مرة أخرى شبح أزمة ١٩٢٦ .

وبالنسبة إلى الحكومة فإن النصر على السيد سكارجيل سوف يدل على نجاح التاتشرية المقاومة للثورة، فهو تحرر رمزى من الماضى ومن ضغط التوجه نحو الاشتراكية، كما أنه سوف ينحى جانبا أشباح أزمات ١٩٧٤ .

وإذا كان الخير يبزغ حقيقة مما دعته رئيسة الوزراء فى قاعة جيلد هول - هذا الإضراب المأسوى - فإنه من الممكن أن يتخذ شكل الحاجة السياسية الكبرى للتطهير.

فى الاثنتى عشرة سنة الماضية - أو ما حولها - كان هناك تطلع مستمر للوصول إلى تحرر رمزى من الماضى عن طريق استخدام رموز جماهيرية ماضوية مهيمنة، وخاصة منذ حقبة ما بين الحربين؛ فلهذه الفترة دلالتها بوصفها الأزمة الرمزية للرأسمالية البريطانية ضمن سلسلة من التدخلات الثقافية التى كان تأثيرها جزئيا بسبب أزمة الوعى الجماهيرى الاجتماعى للماضى، وبخاصة العقد اليسارى فى الثلاثينيات.

ونستطيع أن نقول إنه بالعودة إلى مواقع المجاز اليسارى فإن اليمين قد اقتبسها من أجل ما أطلق عليه بيتر جولدنج الليبرالية الجديدة المعاصرة (١٤).

فى العقد الماضى تم إيجاد كم كبير من الخطط الفعلية والمثيرة للصور الذهنية عن فترة ما بين الحربين، وهى جزء من التذكر الثقافى الأوسع الذى - أثناء ما يتوافق فى أشكاله مع بنى الذاكرة والتذكر- فإنه يكون، فى صورة جدلية، جزءاً حيويا من معالجة النسيان. ومن الممكن ملاحظة هذه المعالجة بوصفها جزءاً من محاولة اعتداء أوسع، لا لتهميش منزلة الطبقة العمالية وشروط وجودها من التاريخ (مثلا)، بل من أجل الإشارة إلى نهاية طبقة سياسية فى ذاتها.

لقد انبنت فكرة الرأى العام عن الطبقة العمالية الماضية لكى تثبت أن تلك هى الصورة التى كانت عليها الطبقة العمالية، وأنها لم يعد لها وجود بعد ذلك.

وفى العديد من التمثيلات المعاصرة التى تمت عن تلك الفترة مستخدمة لغة مزخرفة يتم التأكيد على الماضى بوصفه بلدا آخر، أو مكانا غريبا تكون الأشياء فيه مختلفة اختلافا كبيرا عن الحاضر.

ويكون التأكيد على تلك الدرجة التى تتغير فيها الأشياء على المستوى المادى، وقد لعب التليفزيون دورا فعالا فى تنظيم هذا السيناريو بواسطة الطرق التى يمنح من خلالها، مرة بعد مرة، المعانى فى مدى من الإشارات والدلالات المعبرة عن تلك الفترة. كما يتم إظهار محاسن الماضى وتتم معالجته بوصفه جزءاً من تلافيف الذاكرة وبوصفه ألبوما من اللقطات المصورة المحفوظة فى أرشيف.

وفوق كل ذلك فهو موجود هناك.

ويقترح الوضوح الشديد لصور الماضى وللفقر بوصفه منظما فى هذه الأشكال، يقترح للماضى إسهاما فى الحاضر وفى الوضوح الأقل وطأةً للفقر الآن، أو الوضوح الأقل لأى علامة سلبية أخرى من الماضى فى هذا الصدد.

وحاليا هناك تطور لنوع من الحرمان بوصفه صورة تمثل منظرا طبيعيا داخل البلاد.

وهناك سرد مترابط يعتمد أساسا على مدىً مختار بعناية من الرؤى المجازية عالية الوضوح المعتمدة على الحياة المنزلية: حيث النوم المريح والضمانات والأزياء وتسريحات الشعر وتجميل الوجوه، وكلها قد تم استنباطها من صور الظلال الداكنة الساكنة.

إنه إفراط في الصور يستهلك الحقبة - عن طريق لغة متأنقة - ويحفظنا بعيدا عن التورط فيها.

وإذا كانت رؤية حرمان فترة ما بين الحربين قد تمت بصورة رمزية فإن هذا يساعد على تثبيت هذا الحرمان بما يجعله موجودا في إطار شكل نهائي للفقر؛ على سبيل المثال: أربعة في فراش واحد، وحشرات، و سلّ، وحياة فقيرة، وملابس رثة، وبطالة مقنّعة.

كما أن الادعاءات المعاصرة عن الفقر يمكنها أن تكون، إلى هذا الحد، مرفوضة بوصفها مفتقرة إلى المعلومات الموثقة، مثل اللقطات الأرشيفية عن النظام المرجعي للفقر؛ حيث الدلالات الشرعية والتلخيص الواضح.

وهذه هي الإشكالية الكبرى للسير الذاتية بوصفها الطرق التي تتم عن طريقها الصياغة اللغوية المميزة للخبرة الفنية في رموز تصطدم بالتوسطات الغالبة للكيانات الثقافية السردية الواقعة فعلا.

لقد تمت معالجة الشكل الساخر لهذه القضية في "رصاصة العميل السري"(*) كنوع من التصوير المغطي للفقر، والمعتمد - على نحو واضح - على البنى الممهدة لحقل استطرادي منطقي، حيث إن أي أهمية للغة المتأنقة يجب التفاوض حولها والتغلب

(*) The Secret Policeman's Ball سلسلة من العروض المسرحية الكوميدية التي بدأ عرضها في أواخر السبعينيات ولاقت إقبالا واسعا وحصلت على جوائز بوصفها أكثر العروض الكوميدية التي تتعرض لحقوق الإنسان (المترجم).

عليها. إنها الواقعية المفرطة للغاية التى ارتكزت دائما على الدلالات المادية النهائية نفسها، كما يمكنها، كذلك، أن تكون مهملة الآن على المستوى التفصيلى والأسلوبى الذى يساعد على هدم سياسة مسئولية الدولة عن الرفاه، وهو ما يوحى بأن هناك نوعا من الدلالة المختلفة للفقر المعاصر لا يمكنه أن يكون مشروعا نظرا لأنه لا يمكنه أن يفى بالمتطلبات الرمزية.

إن النمط الاستعادى هو جزء من شهادة ثقافية على حقيقة أن الفقر وصعوبة الحياة كانا فى بعض الأحيان واقعا، وأنه، كذلك، كانت هناك حالة من حالات رفاهة الدولة لكنها ليست قائمة الآن.

وفى الوقت ذاته فإن معظم السير الذاتية ستدلى بشهادة عن حقيقة أن البقاء وقابلية الحركة كانتا نتيجة للمغامرة والاستقلال والثبات النفسى.

ويعد التكرار الملح على فترة ما بين الحربين جزءا من المشروع التطويرى المصمم لتوضيح، ليس أن الفقر أسطورة طبقية، بل لتوضيح أن الذاكرة الطبقية الموثوق بها عن الفقر الواقعى قد صارت الآن متلاشية ومنسحبة إلى الهوامش. وبتعبير آخر فإن إعادة اكتشاف الفقر الشامل فى وقتنا هذا قد أصبحت محبطة على المستوى الفكرى بواسطة إعادة الاكتشاف المتطابق مع هذا الفقر الواقعى فى الوقت الذى لا يكون فيه خطأً أحد أن يكون فقيرا.

إنه جزء ممتع وشيق؛ جزء وثائقى يعترض طريقنا، يتمثل فى البرنامج التليفزيونى (شيبير Shebbear- 1984) حيث تخضع الرموز وتكمل مشروع الخبرة اللفظية الذى لا يكون مجرد تذكر بسيط، لكنه يبنى سيناريو فعلى ورؤيوى حول إشكالية الذاكرة، وجدل اللحظة الراهنة وما سواه[١٦]. وهو ما يتم إنجازه بنائيا عندما يقف السارد المتذكر المنتبه على شاطئ شيبير (فى ديفون) ويصير جزءاً من إعادة البناء الدرامى لهذا الشاطئ، منذ أربعين عاما، حين يشخص نفسه فى صورة صبى صغير.

وتمتزج الرواية الصالحة للتمثيل حينئذ مع اللحظة الحاضرة فيقوم السارد باستنطاق كل من السيناريو وذاكرته. إنه على نحو دقيق ذلك الأسلوب الاستفهامى الذى يكون غائبا عن أشكال الذاكرة الطفولية المبسطة والرائجة بشدة.

إن ما يبدو ظاهرا هو أن البلاغة وهيكل التاريخ الشفاهى قد انتحلا عبر طريقة صممت لحذف "التاريخ" من عقبة "لغة" ما بين الحربين، وتم تثبيت سلسلة من الصور بدلا منها، لتقوم بدور البديل التاريخى، وهى الصور التى تلخص وتدمج وتقرر خلاصة الحقبة.

وتفتننا هذه الصور بواسطة واقعية تفاصيلها اللافتة للنظر- حسب ملاحظات بارت - عن أى شكل يكون مفصلا بدرجة عالية يصبح غير واقعى.

ويعد هذا، وبتعبير آخر، طريقة لتأمل واستعادة المبهم؛ ونمطا من الثقافة النفعية التى تقلب كل شىء (الفقر والتاريخ والصراع الطبقى) إلى دراما تاريخية من أجل الإنتاج التليفزيونى الجاد.

تكون الذاكرة منبنية حتى يصبح الفقر جزءًا من نوع أدبى: جزءًا مخصوصا ومتفاوتا. وعن طريق العمل الدائم على مستوى التعبير الثقافى تبدو لغة المناقشات حول الرفاه والفقر مراوغة باستمرار وببراعة، كما أن البرامج تتم تنقيتها وتنقيحها باستمرار.

كما يقود هذا الإلحاح على الصيغ الأيقونية والمنطقية المهمة والجديرة بالاهتمام، والممنوع تسربها من تعقداتها التاريخية المحددة، يقود إلى توسط إعلامى محدد لبلوغ الماضى، كما تستحث الإصدارات التليفزيونية - عن تلك الحقبة وعن الحرب - تلك التقاليدية بوضوح، وبحيث يتم استدعاء الفقر فى بعده المادى الخالص، وبهذه الصيغة تتم رؤيته بوصفه منتميا لوقت - وليس لنظام - هو الوقت الذى تعاد كتابته وتتم رؤيته بوصفه مصادفة، ومؤقتا، وإعاقة لطريق تطور الرأسمالية المهد.

إن أشكال الماضى التى سوف أشير إليها لأرسم الصيغ الفوقية المنتشرة والأساليب الخاصة باللغة المنمقة المتعلقة بالفترة؛ كلها تقتبس الاستعارات واللهجة (الأسلوب) والتركيب الخاص بالصور والأفلام، لكن بالطريقة التى يصبح بمثلها الماضى شريحة فيلمية تنتزع من النضال، وعرضة للاستخدام الاعتباطى.

هل هناك خطر فى رؤيتنا كل صورة أو كل مجموعة من الصور بوصفها، علاوة على ذلك، رؤية أو فنًا مستقلا؟

وهل صار الماضى قابلا لأن نتعرف عليه بحيث لا يمكننا بعد ذلك النظر إليه نظرة موجهة أو ذات مغزى؟

وتدنو جودة معظم الصور المقدمة فى التليفزيون بشدة من الصور الفوتوغرافية المقدمة عن الوقت الحاضر إلى حد أنها تُدرَك بوصفها مشروعات فنية، كما يتم الاستمتاع بها بوصفها صوراً للحاضر.

نحن نشارك فى نوع من ألعاب الإدراك التى تصل إلى حد السيطرة من حيث كونها غير مباشرة. كما أن التركيب والأشياء الضبابية والغموض، بوصفها مؤشراً تقنيًا، تساعد على تدعيم الجودة المادية الملموسة للماضى وتجميل ماضويته.

إننا نصبح سائحين فى واقع أناس آخرين، ويصبح ظهور العنصر أو الحدث راسخا، أو منتقلا من نبعه الذى يكون جزءا من الماضى، وعلاوة على ذلك فهو مصنوع لكى يبدو مثل نسخة من الواقع(١٧).

تساعد النظرة الدقيقة التفصيلية، أو الجو الذى تم تطويره، على صنع إحساسنا بأزمتنا، عبر لغة آخر أزمة، وبصورة غاية فى الأهمية، يساعد هذا الجو كذلك على استعادة هذه الأزمة ومحاولة التخلص منها. ومن ناحية أخرى فقد ساعد تطور الإسقاط والحذف والتبسيط الأسطورى على إخراجنا من إثقال الذاكرة؛ إنه التاريخ الملون حسب الهوى. كما تكون قيم الظلم الطبقى والحرب والتنافس كلها مخدرة بواسطة تنميط صورة ثقافية معينة.

وبالنسبة لمعظمنا، وللجيل كله الذى نشأ ونما منذ ذلك الوقت، تكون هذه الحقبة كلها متذكرة بواسطة إعلام ثقافى، فنحن نراها ونعيها عبر قوائم ومخزونات محددة، كما تكون على المستوى الأنثروبولوجى مفصولة إلى أشكال بلاغية معينة هى التى تقوم بمنحها معانيها الخاصة، وتولد فيها ترابطها الخاص.

إن توازى تلك الأشياء مع هذه الحقبة التى تكوّن جزءا من الظاهرة الحياتية يجب أن يضع نصب العين كلمات فيرنون سكانيل: "لقد لاحظت أننى لا أتذكرها (يعنى الحرب العالمية الثانية) بوضوح بعد كل هذا. إن التاريخ يذكرها وأنا أتذكرها بوصفها تاريخ" (١٨)، ونجد أن إغواء إحلال التليفزيون محل التاريخ يظهر بوضوح فى هذه المقولة.

إنها بالتأكيد قيمة مهمة جديرة بالاعتبار خاصة إذا كانت هناك محاولة لنقل حقبة ما بين الحربين إلى الصيغ الثقافية لحياتنا المعاصرة بواسطة منع تسرب الفقر وتعديله، وبواسطة تنظيم بناء المنازل، وتحمّل المستهلك، والأشخاص الذين يقومون بالرهن، وشبح المغامرة، وما لا يليق بالجار، والنسخ المعدلة المعروضة على الغريزة بواسطة ستيفنسون وكوك.

إن مظهر شروق الشمس قد تمظهر فى الثلاثينيات، أو ما يمكن أن نطلق عليها "الطريق إلى الآن"(١٩).

هل هو عرَض من أعراض إخفاق النظام الذى لم يعد قادرا على إعادة إنتاج نفسه فى صيغ تختلف عن تلك التى تنتمى لاستقبال الرمزية؟

إن القياس مع الأزمة الأخيرة ليس فقط أيقونيا إذن، لكنه - كذلك - تمثيل للسياسة المحافظة فى الذاكرة، بما يعنى أن تلك الأزمة كانت طارئة، وبالتالى فإن هذه الأزمة الراهنة ستكون بالفعل مؤقتة.

إن إعادة الدور ليست ببساطة الحنين غير المبرر تاريخيا للماضى، إنها طريقة لمواجهة مخاطر الحاضر باستخدام بنى الماضى - التاريخ المعروفة فعلا. كما يقول بارت، حيث تتسلل الأسطورة عن طريق الحذف والترخيم والتبسيط [٢٠].

وسوف يكون واضحا أكثر من ذلك أنه على الرغم من كون النقطة الخادعة لأعمال الذاكرة الشعبية، على الرغم من كونها تمثل حنينا إلى الماضى فى ما يمثل نزعة شخصية/ عائلية للمشاركة من أجل أى شىء آخر، فإن الأثر الثقافى السياسى سيكون له رنين أعمق مما يوصله مصطلح النوستالجيا.

وفى كل المجتمعات يعد الماضى موضوعا للمناقشات المستمرة، وهذا يركز على أوقات معينة، وعلى أن المقاومة ضد الصيغ، التى تقوم هذه المناقشة بتوجيه النظر إليها، تصبح جزءا من سياسة ثقافية أوسع هى الذاكرة الثقافية القومية.

و يمكننا أن نفترض جدلا أنه منذ انهيار الإجماع السياسى فى هذا البلد ونحن نعيش فى ما يشبه الوقت المشدد عليه بصور ما بين الحربين ولغتها (التى تعتبر ذات شأن خطير كتلك اللحظة السابقة على دولة الرفاه)، التى يعاد تكوينها كثيرا بوصفها إحدى هموم الحاضر.

وفى بعض الصيغ يصبح هذا تطورا للاسترجاع بالطريقة التى تخفى كل شىء يكون معروفا عن التاريخ القريب، وهى الطريقة التى تخفى الصور المعقدة للتطور الفعلى للتاريخ فى العصر الفيكتورى، أو تلك التى كانت تتحرك تصاعديا والتى كان يتم النظر إليها بوصفها نجاحا للنظام.

إن هذا النمط من الاسترجاع (فى الحقيقة والسرد) يوثق تاريخ الفائزين فى المجتمع عندما يقررون أنه من الواجب تذكره.

إنها رومانتيكية الحاضر وشرعية معلوماتية السياسة الراهنة، وهذا هو سبب تحديد الفترة من ١٩١٨ إلى ١٩٤٥ واختيارها للتأكيد عليها بسبب صورة أزمتها ورؤيتها الفطرية السليمة بوصفها استثناء، وضمانا نهائيا لعصر الغنى ودولة الرفاه.

فى بعض أشكال الذاكرة (كما يبدو فى بعض المراجعات التاريخية للفترة) كان الإحباط هو الانعكاس الطارئ الذى لم يكن مأخوذا بعين الاعتبار من أجل التعمية على حقيقة أن الطبقة العاملة تعوم مع التيار.

وتعمل هذه النصوص السردية المستقلة على أن تتضح بنفسها بوصفها خلفية السطح الظاهر للأشياء، إنها تؤسلب ما نعرفه خلال نظام نصى للاستدعاء والتذكر بواسطة معانى التكرار والإسهاب والدلالات المتراكبة والصياغات الشكلية.

سلسلة من التأريخات الحية المستعادة تقود إلى زنزانة الأداء الماضوى مع ضمان عدم تأثرها بنفوذ خارجى، مع كل نوع مستقل من أنواع التركيز الاجتماعى النازع إلى أن يسود وينتصر للمصداقية. إنه تطبيع للشروط التاريخية وجزء من السطح البينى الواقع بين الحقيقة والحكى، كما يسمى ماركس النسيان.

إنها تولد صنوفا من الإحساس العام البورجوازى بواسطة إيضاح الماضى "كما كان فى حقيقة أمره" من غير دوره الشَرطى وبلا تفصيل، حسب تعبير جرامشى.

يصبح التاريخ - مجرداً من احتماليته وشرطيته - موضوعا للمعرفة الفطرية ليصبح هو الشىء الذى يكون بالفعل دائما هناك.

إن النسيان على نفس درجة أهمية التذكر: جزءٌ من النضال ضد قوة ثقافية، وهكذا يكون تحدى النسيان متوقفا بواسطة الذاكرة. كما يمكنه أن يمثل أحد المظاهر الأكثر تهديدا للذاكرة الشعبية، فهو يتكون بحرص ووعى وليس عرضا أو بلا وعى، ويتم إغفاله من قبل التنظيم الحكائى للتذكر.

ويتكون جزء من بنية فقد الذاكرة من معاودة الإحساس الأيديولوجى الذى يضاعف التمثيل الفردى لخلاصة الخبرة الاجتماعية، وهو ما يتم اقتراحه بوصفه منطق العصر: وحقيقته العارية، وأكثر من مجرد تعليق على السيطرة الثقافية.

كما يتم تصوير الخبرات الاجتماعية بإشراق بوصفها توقعات ماضوية عن الأفراد حين يتم حذفهم من الذاكرة. إنهم لا ينشدون التركيز الجزء الماضوى فى معالجة الناس لصناعة تاريخهم الخاص عن طريق إعادته إلى الحاضر، لكنهم يرسخون السياق الذى يلائم الاستعمال الاعتباطى بواسطة تركيب سلسلة من الصور الساكنة التى من خلالها يمكن معرفة الحقبة وشئونها.

ميزة عائدة أخرى هى التى عن طريقها تتوسط الخبرة المحلية بين الهوية القومية والذاكرة، على الرغم من أنه غالبا ما يكون هناك إحساس بأن صور الخصوصية المحلية تكون مصاغة سرديا فى فسيفساء مرسومة من ذاكرات رسمية للماضى المنشور عن طريق الصحف والأدب والإذاعة.

لقد تم ابتكار بديل للمجتمع والذاكرة السياسية بوصفه تداخلا ماهرا للسياسة مع الصور الشخصية، يتخذ مكانا فى أى زيارة معادة للماضى.

لا تكون العين الشاهدة مجرد "أنا" بسيطة، كما أن الشهادة الفردية تكون دائما بمثابة الشهادة الاجتماعية، وكذلك فإن وهم الذاكرة يؤخذ بعين الاعتبار: إن الذاكرات التى تتخلل الحاضر تكون مصنفة ضمن التسلسل الهرمى للعادة والتذكر والاستدعاء(٢١) ويكون الاستدعاء انتقائيا بالضرورة، والانتقاء هو موضوع للنزعات الاجتماعية والسياسية التى تسبب الصيغ والأشكال والعادات التعبيرية، والتى تسبب استخدام ذخائر معتمدة على القواعد الشكلية فى تلك الكتابات التى ستكون الجزء المحورى فى هذه الدراسة.

هناك مثال شيق حول النزعات الثقافية فى نمط كتابة محدد لريموند وليامز، حول السياسة والأدبيات، وهو ما يصلح بوصفه ملخصا مفيدا لبعض همومى التحليلية حول أساليب الذاكرة الشعبية(٢٢)

يشير وليامز إلى أورويل والطرق التى تتسلط بها الأعراف الأدبية الموثوقة وأنماط المشاهدة فى مثل الأنواع التى تعامل بوصفها أنماطا حية ومشرقة ومقنعة وموثوق بها.

فى رواية أورويل "لانكشاير" يقول: "إنها دائما تمطر، ليس بسبب أنها تفعل أو لا تفعل، ولكن لأنها يجب أن تفعل"، كواحد من شروط الإقناع التفصيلى لموضوعات فى نمط مشابه، كما أن الشعبية الذائعة للتاريخ الاجتماعى فى الدراما التليفزيونية يتم الانتباه إليها بواسطة اهتمام كبير بالموثوقية فى تعبيرات الجزء المحلى والفترة التاريخية.

ويصبح التنظيم الجديد المنضبط للتاريخ على أية حال موضوعا للاستفادة من الذخيرة السابقة من تقنيات الإضاءة وزوايا الكاميرا واللقطات الأرشيفية والأزياء ورموز التحليل النفسى، وبتعبير آخر فإن ما يحشد هذه المنتجات ليس المصادر التاريخية بل الأساليب المميزة، وصناعة الأيقونات الخاصة بالمنتج التليفزيونى.

وفى التحليل النفسى ستكون الكتابة عن الذاكرة الشعبية بلا سخرية متضمنةً الوثوق بالخبرات المحددة، لكن هناك أسئلة سوف تظهر حول "ماذا يدوّن هذه الذاكرات"، وما التقاليد القاعدية التى تحدث أثرا ملائما على التفاصيل شديدة الخصوصية والأهمية بالنسبة إلى السرد؟.

وكما يحدث مع أى صيغة أو نوع للكتابة فإن إحدى المشكلات التى تظهر تكون حول اختيار اللغة ونمطها. وسيكون واحد من فروضى محاولة اختبار وتتبع منابع وتقاليد خط الأساليب المستخدمة.

هناك العديد من الصعوبات المعقدة فى أى مناقشة حول السياسة فى الكتابات الشعبية ودورها فى صياغة الذاكرة الشعبية. ومبدئيا لكى يتم النظر تحليليا إلى معظم هذه الكتابات فإنها من المحتمل أن تكون مصنفة إلى "ملتزم" أو "اتفاقى" متطرف أو متنافر، ولكن سطحية مثل هذا التمييز ستكون مكتشفة بواسطة اثنين من المقتطفات المأخوذة من كتابات بيتر تاونسند وستيفين يو حول الوعى الجمعى الشعبى، حيث يقول تاونسند فى كتابه "الفقر فى المملكة المتحدة ":

"على الرغم من أن كثيرا من الفقراء يدركون أنهم - نسبيا - محرومون، فإن هذه الأحاسيس تكون معهودة من خلال العديد من الملاحظات العامة حول المجتمع. إن بعض الفقراء يصلون إلى استنتاج أن الفقر لا يحيا أو يبقى حيا، والعديد من هؤلاء الذين يدركون أنه يحيا يصلون إلى استنتاج مفاده أن هذا الفقر نتيجة سمات فردية منسوبة إلى مزيج من الحظ العاثر والكسل وسوء الإدارة.

وبهذا فإنهم يتقاسمون الملاحظات حول الذين هم فى حال أفضل؛ إنهم يلقون باللوم على السلوك الفردى والمتعة الفردية ومنح الدعم غير المتعمد لمكونات التسلسل الوظيفى"(٢٣).

تدل الإشارة إلى التقسيمات على ميزة مهمة للحياة القصصية ونمط السير الذاتية، أعنى المقولة الفردية بوصفها عنصرا بنائيا محوريا، مضافا إليها عزل الأيديولوجيات الشخصية عن معظم الرؤى والنظريات المركبة حول جدل الفرد - المجتمع.

فى الأصل يتم التعامل مع نموذج الشهادة الذاتية للمرأة أو الرجل كأفراد بوصفها نوعا من الخطاب التاريخى، ومن ثم كحقيقة. وهو ما تتبعه كولين ماك أرثر فى التليفزيون والتاريخ الذى تعرض فيه لكيفية كون بلاغة السرد مستخدمة بوصفها ضمانا للحقيقة(٢٤).

ويحدد ستيفين يو مظهرا إضافيا لمثل هذه المناقشات فى كتابه "سياسات الإعلام المشترك"، حيث يصرح بأن واحدة من أقوى الرسائل التى حصلت عليها من كثير من هذه الكتابات هى مدى قلة عدد المؤلفين، الذين يؤمنون بالنظام الحالى، وعلى أية حال فإن مستوى وعيهم أو موقعهم يمكنه أن يكون ضحلا كذلك.

وعلى الرغم من كل تلك الدورات الثقافية والقومية الطويلة فإن الجدير بالملاحظة هو كيفية تذكرنا لأن ما يعادى المجتمع هو مدى ضآلة بشريتنا عندما نخفق فى الدخول إلى نظامنا الاجتماعى.

إن هناك مجالا كبيرا لعملية الإنتاج الإبداعي والسياسي، تعمل بداخله، على مستوى الحنين إلى الوطن أو الماضي، لتلك الأيام التي تمنحنا السمات المميزة والمحددة للمجاعات.. إلخ، لتلك الأيام التي تكون من وجهة نظر أخرى بمثابة رفض لتلك الأيام، أو على الأقل نقد تام التحديد للآن، يجرى عبر قنواتها[٢٥].

إن النمط الخاص بالكتابات الشعبية، وهو الذي يصوغ جوهر هذا التحليل النظري والنصي، سوف يكون وسيطا أو موصلا إلى تلك الفترة (١٩١٨ - ١٩٤٥). ومن المحتمل جدا أن ننظر إلى هذه الكتابات بوصفها نقدا أو معلومات عن الآن، أو تعبيرا صعبا عن التوتر بين طريقتين للفهم، وهو ما تعاملت معه بوصفه الهدف الأساسي لدراسة الحدود المشتركة بين الكتابات الشعبية والذاكرة الشعبية. وسوف نناقشها بالصورة الواسعة التي تكون معها الذاكرة خاضعة لتطور شعبنة المواد، وهي موضوع لإعادة التنظيم والبناء، ويكون عملها معادا باستمرار في استعارية الهموم المعاصرة.

وسوف أقدم في هذه المقدمة مخططا موجزا عن المحيط السياسي للهموم، وبلغة فترات الركود، السوق الاجتماعي والليبرالية الجديدة والمبادئ الفاشستية لحزب الشعب، وما يراه البعض بوصفه مرادفا لكثير من هذه الأشياء، والتاتشرية.

وعلى أية حال فنحن نحتاج - منذ البداية - إلى أن نتأمل الطرق التي تنتشر بها صور الماضي، وتؤثر، وتستولي على الاهتمامات الجزئية؛ وحسب تعبير برجر فإن هناك شيئا يذكر بوصفه لا يماثل نهاية الطريق.[٢٦]، وهناك العديد من طرق الفهم والحوافز التي تتجمع حول أي تطور للتذكر.

إن اللغة المجازية المشعبنة تسعى إلى غلق هذه الطرق، وتعمل في داخل النسخة المفخخة للذاكرة، وتنتج استعادة بسيطة ومنظمة من خلال شظايا رمزية.

ولقد صاغت سوزان سونتاج تلك الجزئية بمهارة:

لقد كانت النصوص شبيهة بالمقتبسات الثقافية التى تحول الماضى إلى باعث على الاحترام الملتزم، والتمييزات الأخلاقية المتجمعة، وتعطيل الدالة التاريخية بواسطة نظرة الشفقة والرثاء المتولدة عن النظر إلى الماضى.

إن هذه الصيغة من الخصوصية الثقافية تفصل الماضى الذى تتصل به عن الطرق الأخرى للتفاوت:

إن الصورة الفوتوغرافية الملتقطة فى عام ١٩٠٠، والتى كانت متكلفة آنذاك بسبب من أن الموضوع ـ من وجهة النظر الآنية ـ أكثر قابلية لأن يحركنا بسبب من أن هذه الصورة قد التقطت عام ١٩٠٠

إن الطبيعة الخاصة المميزة للتصوير الفوتوغرافى وأغراضه تؤدى بها إلى أن تكون مستوعبة فى الصور المعممة على الزمن الماضى[٢٨].

وعلى نفس القدر من الإفادة يأتى عمل جوديث ويليامسون عن الإعلان فى "حل شفرات الإعلان"[٢٩]. إنها تتحدث عن الماضى والتصميم الأيقونى الذى يمنح معانيه فقط من خلال فكرة استقلالية قصة الزمن الشخصى للسيرة الذاتية، الذى يعد ـ فى الوقت نفسه ـ حدثا حقيقيا واقعيا أو موضوعا متصلا بأحداث حقيقية، تكون عميقة كما يحدث مع نظام مرجعى آخر تاركا ـ فحسب ـ ما فى داخل الموضوع، فالداخل يكون متخليا عن التاريخية الموضوعية، والخارج ينكرها[٣٠].

تطرح نظرية الموضوعية التاريخية بالطبع مشكلاتها الخاصة، لكن التعليق يطرح، تأكيدا، حلقات اتصال مع تلك الطرق التى تظهر بها السيرة الذاتية والسرد الحياتى (تلك النصوص السردية التى تأخذ شكلها من نمط السيرة الذاتية) بما يؤدى إلى استيعاب وتعميق التاريخ فى صيغة خاصة للاستيلاء الموضوعى، وتشويه الحقائق.

ويصبح التاريخ شفرة سردية أو موضوعا حيويا فى نظام أيقونى- أكسجين معلب، أو محرك بخارى، أو صناديق الحطب - أو يصبح بقاءً متكرراً بلا نهاية لأساطير غير مستعملة.

إن الماضى المخزَّن، الذى يصنع أمانته، والمنظور إليه بوصفه لحظة، يبدو زمنًا استاتيكيًا أكثر من كونه زمنا متغيرا[٣١]. ويتم النظر إلى الماضى فى هذا التحليل، على نحو ما، بوصفه الشىء الذى يجب أن يوقف ويمسك به ويتم تطويره فى الشىء ذاته الذى لا يقدر على الانسياب، وبصورة أخرى، فإنه يصنع من منتج. إن الزمن سلعة يتم شراؤها وبيعها[٣٢]. والزمن ليس مستعملا ببساطة بوصفه مجرد حنين إلى الماضى المنتهى على مدار الزمن كله. وبأية حال فهو باستمرار يعاد تكوينه وبناؤه بوصفه مجموعة معان لخطيّة الحاضر الاقتصادى، والحقائق الاجتماعية مع الأيديولوجيا المؤكدة السائدة طبقا لما يحدث عند الاستغراق فى تمهيد الطريق بين الماضى والحاضر، فلا يسمح لها أبدا بالرسوخ.

إعادة الساعة إلى الوراء:

لا يزال هذا المرض معترضا بواسطة أكثر حجج الموضة بلاهة؛ أعنى تلك التى تنص على "أننا لا نستطيع أن نعيد الساعة إلى الوراء". ولا أحد يستطيع مساعدة أى من هؤلاء المتعجبين الذين يستخدمون - باعتيادية - هذه الصيغ المبتذلة (الكليشيهات)، فهم يدركون أنها تعبر عن عقيدة قدرية لا نتعلمها من أخطائنا... لا شىء أقل من الإخلاص للسياسة الحالية حتى تجعلنا المبادئ المهجورة قادرين على تجنب التهديد الخطير للحرية(٣٣).

ف. أ. حايك - نمر له ذيل A Tiger by the Tail - ١٩٧٢

فى وصف الفترة الحالية منذ ١٩٧٩ تبدو مصطلحات: التاتشريزم، والسياسة التاتشرية رائجة رواجا واسعا (٣٤) وهذه الدراسة ليست المكان المناسب للإضافة إلى هذا التحليل، لكن سيكون من الضرورى أن نقف عند الكثير من نتائج الأبحاث.

كانت التاتشرية - مبدئيا - تفكر فى وضع حد لفترة ما بعد الحرب فيما يتعلق بالإجماع السياسى، عندما بدأت الأزمة الاقتصادية (١٩٧٣) مبكرا فى إنهاء انتعاش ما بعد الحرب.

لقد ارتكزت الليبرالية الجديدة على ما يعرف بالسوق الاجتماعى الذى كان هو السياسة الجديدة التى كانت ستعيد المكانة البريطانية إلى سابق عهدها فى الاقتصاد العالمى. تلك السياسة التى كانت توصف عادة بأنها سياسة مالية(٣٥).

لقد تم تحدى سياسة الإجماع فى فترة ما بعد الحرب، لكن اصطلاح الإجماع (الوفاق) يشير على الأقل إلى الرمز الذى كان محملا بالقيم المشتركة التى يقبلها الكثير من الناس فقط فى صيغة البناء للمجهول.

وبقدر ما كانت التاتشريزم مهتمة بكون الإجماع - سواء كان حقيقة أم خيال - متطابقا بصورة لا فكاك منها مع سياسات استقرار ما بعد الحرب التى يمكن رؤيتها بوصفها السبب الجذرى للأمراض الحالية تلك التى تبدو الحاجة إلى تغييرها حاجة راديكالية، ولكى يؤثر هذا فى الصيغة الثقافية، بهذا القدر شرعت التاتشريزم فى توليد مجموعة من الصور الإيجابية التى تعتمد على البعث الانتقائى للرموز الخاصة بالفرد والأمة، فى صيغة قصص مبنية بالتحديد على الحرب وفترة ما بين الحربين.

تكتسب هذه القيم الزائلة شرعية معقدة ويكون انتشارها متطورا، وهى لا تستطيع أن تكون خاضعة لأى مفهوم شخصى بسيط عن أى أيديولوجية مسيطرة، أو معالجة. إنه النشاط الذى لا يقتصر على داوننج ستريت، أو حتى التاتشريزم تحديدا من حيث امتلاكها لوسائل أبعد وأعمق لزيادة النفوذ.

فى هذا التطور لا يتم فقط خرق الإجماع بواسطة التيار اليمينى، بل يظهر كذلك الكثير من المشكلات التى ترتبط باستقرار ما بعد الحرب، وهى المشكلات التى أصبحت جزءا من التحليل اليسارى. وسنرى أن بعض الصيغ الثقافية المتعلقة بهذه الإشكالية ستتم مناقشته فى الخاتمة.

ويبدو الاتجاه المحافظ الجديد، مع ولائه للتحرر الاقتصادى، له من الجذور ما يسبق بفترة طويلة بزوغ مارجريت تاتشر بوصفها سياسية مؤثرة.

كما أن مثل تلك السياسة التى نظّر لها ف. أ. حايك تبدو بنفس القدر من الأهمية التى صيغت بواسطة إنوش باول، وكيث جوزيف فى هجومهما على الاقتصاد الكينزانى فى الستينيات.

لقد كان تأييد اقتصاد السوق الاجتماعى فحسب جزءًا من التعريف الأوسع للاتجاه المحافظ الذى يحتوى هجومه على التدخل الاقتصادى للحكومة فى اقتصاد الدولة، والديمقراطية الاجتماعية، ونقابات العمال، والأمن الاجتماعى، وكذلك - فى حالة باول - الهجرة السوداء.

إن الدفاع والأسرة، والمغامرة الفردية، والمسئولية الأخلاقية، والحرية والقانون والنظام..كلها قد أصبحت صيغا أساسية ترتكز عليها التاتشريزم، وهذا هو ما غلف الممارسة التى كانت متعددة الجنسية - اقتصاديا - وكانت قومية - على المستوى البلاغى -.

لقد كان من الضرورى أن ينجح الإجماع المشكوك فيه بواسطة الإجماع القومى المتجدد من أجل ضمان التوسط النقدى الذى يعتمد عليه فى استراتيجيات السوق الاجتماعى.

كما أن الإدارة الاقتصادية الكينزانية، التى يطالب بها البعض، والتضخم المصاحب لها ينذران بتعطيل محكم لآليات التحويل بين الأفراد[٣٦].

أضف إلى ذلك أن بطء معدل النمو (هناك فترتا ركود) والبطالة التى وصلت لأول مرة إلى المليون فى ظل حكومة حزب العمال، والاستراتيجيات النقابية لحكومة ولسون كالاجان، وإضرابات القطاع العام فى عامى ١٩٧٨، ١٩٧٩؛ كل هذا قد ساعد فى توفير البيئة التى تصلح لقدوم المحافظين إلى السلطة فى مايو ١٩٧٩

وفى البداية لم تكن الحكومة معنية بتكوين أنصار لليمين الجديد، ولكن فى السنوات التسع السابقة، كان الكثيرون من المعروفين بأنهم مؤيدون قد تم فرزهم، حيث تم إنشاء بداية سياسية يمينية أكثر تماسكا ومنطقية، مدعومة بذخيرة أيديولوجية من الرموز التى تنشد إعادة الساعة إلى الوراء، بانية الستينيات المتساهلة بوصفها غريبة ومسرفة، وتناقش من أجل الإحساس بالفردية، والإحساس الثقافى بالانتماء إلى القومية التى يمكن بها رؤية الرفاه بوصفها انحسارا للمسئولية الأخلاقية.

وقد ناقش أندرو جامبل بإقناع أن حكومة تاتشر لم تكن تجديدية بالقدر الذى كانت عليه دعاواها الخطابية، ولكنها أضافت الانعطافة المذهبية والأيديولوجية للتطور

الذى بدأ فى الحركة منذ الكينزانية، مع حكومة العمال فى عام ١٩٧٥ وحدودها المالية من أجل التحكم فى الإنفاق العام، حيث تضاعفت البطالة من ١٩٧٥ إلى ١٩٧٧، وتعهداتها لصندوق لنقد الدولى.

وفى الحقيقة إن التاتشريزم أكثر تماسكا وثباتا ومنطقية فى حالتها الأيديولوجية عنها فى حالة التطبيق.

وقد اتهم ميلتون فريدمان فى الحال مسز تاتشر بالتقصير فى توصيل مقولاتها من أجل التحكم فى الإمداد المالى، فى الوقت الذى كان فيه من يطلق عليهم الفاشيستيون الأخلاقيون؛ مثل روجر سكروتون، وبرجراين، وورثورن يحسون أن تلك التاتشريزم قد سقطت عن خطاباتها فى منطقة المسئولية الأخلاقية والاجتماعية.

أما الآخرون فلم يكونوا قانعين بتدريج الاقتراب إلى الخصخصة وتسجيل القوانين المحددة.

لقد صاغت النزعة الإحيائية الأخلاقية والقومية الرومانسية جزءاً من المعانى التى هدفت التاتشريزم عن طريقها ليس فقط إلى كسر التشابه المحاذى لإجماع ما بعد الحرب، ولكن كذلك إلى إعادة كتابة المخطط الأيديولوجى للمجتمع البريطانى الحديث. وفى نظرات متعددة يجب أن يتم النظر إلى التاتشريزم بوصفها استجابة أو رد فعل لعدد من القوى المعقدة أو المتناقضة فى تنافسها على هذه الأرضية الأيديولوجية، بل وأبعد من ذلك فهى تمتلك الدالة المنشئة أو المولدة.

ويعد التخصيص الثقافى الواسع الهم الأساسى لهذه الدراسة، وهو ما ساعد فى ترسيخ الصورة الثقافية الشعبية لبعض ميزات التاتشريزم التى يمكن أن تكون موضحة. وهذه الصورة كانت على حد سواء جزءاً تأسيسيا بقدر ما كانت جزءاً شرعيا يتم إرساء شرعيته عن طريق تطور صناعة الإحساس فى ذلك الاتجاه الشعبى المحافظ، مع عقليته المحاصرة، وهو ما قد بنى الصيغة المهيمنة للدفاع ضد تحديات طريقة حياة الأمة[٣٧].

وقد أطلق ستيوارت هول على النزعة الأكثر تميزا من هذا الدفاع عن الأمة اسم: الشعبية الفاشيستية authoritarian populism(٣٨) استجابة لسياسة الاسترداد politics of recession (٣٩)، ولما ناقشه جيفرى بيرسون فى "هوليجان" بالطريقة الآتية:

إنها تحتاج إلى الشغب لكى تثير تلك الأغانى الرقيقة من التقاليد القديمة. عبر السبعينيات، فى عاصفة السخط الحاشدة، أصبحت الاتهامات نفسها مقوما مسيطرا من مقومات الصورة الداخلية للبلاد فى المجتمع.

انحدار الحياة العائلية، وانخفاض مستويات المدارس، واستشراء التساهل الداخلى، وعدم مسئولية الأمهات العاملات، وأطفالهن المتروكون خارج المنزل بإهمال، والتساهل القانونى المفرط، والتضارب غير المبرر لـ "برفق - برفق"، والشىء العابث المخنث فى تحفظ من يُدعون بالخبراء فى التعبير عن رأيهم؛ كل هذا كان بامتياز سبلا مسلوكة للتذمر من القواعد والقوانين، والتحمسات ومعاداة التساهل الأخلاقى محذرة من انحطاط تاريخى فكرى وأخلاقى واسع المدى بين الشعب البريطانى(٤٠).

ويبدو التذكر بتلك الطريقة الإجمالية متشابها للغاية مع الكاريكاتير، لكن العديد من النتائج يمكن أن تحيل إلى إمكانية كون الصيغة جزءًا من برنامج العمل التى تصنع طريقا من أجل المحتوى الأخلاقى للشعبوية الفاشيستية.

وقد تم تحديد المفهوم بواسطة جيسوب من أجل تجاهل بعض المصادر المحتملة للتناقض والتوتر داخل فكر التاتشريزم، ومن أجل المغالاة فى تقدير قوتها العامة ومرونتها(٤١).

وقد كان هناك مظهر واحد حاسم للشعبوية الفاشيستية وهو التقارب الضمنى بين هؤلاء الذين فى موقع السلطة والتنظير، والخيال الشعبى فى النمط الذى ناقشه - عموما - جيفرى بيرسون.

كان جيسوب - وآخرون غيره - أشد نقدا للطريقة التى دمج بها هول عددا من المواقع النظرية الممكنة لكى يتوصل إلى الأمة، وكذلك فى اعتماده على فكرة السيطرة فى نظرية الخطاب، وهو ما يؤخذ بعين الاعتبار حين النظر إلى تدعيمها لخطورة الاتجاهات الفكرية.

إنهم يدّعون أن الشعبوية الفاشيستية تميل إلى موافقة تاتشر فى إعادتها لكتابة تاريخ ما بعد الحرب، وهو ما يجعل من عام ١٩٧٩ حدا فاصلا.

ومثل جامبل فإنهم يشيرون إلى كيفية قدوم الانقطاعات عن العمل من داخل اتفاق المجتمع الديمقراطى (١٩٧٥ - ١٩٧٩)، وأن التاتشريزم قد أعطت ذلك الانقطاع انعطافا أيديولوجيا محددا بواسطة إيجاد الأساس الاجتماعى لدى البورجوازية الصغيرة والرأسماليين الصغار.

وتبدو دائما خطورة التاتشريزم عند النقطة التى تبدو فيها وجيهة ومتفردة ومتناغمة أكثر مما هى عليه بالفعل، كما أنها تبدو - عند إعادة بناء المجاز القومى المترسب فى الإحساس العام- متناقضة غير منتظمة وغير متساوقة على مستوى الممارسة السياسية، ولكن مفهوم الشعبوية الفاشيستية يصبح أداة تحليلية مفيدة فى وصف ومناقشة صناعتها للصورة، ونمط طاقتها التوليدية وفكرها التسويقى.

إنها لا تتسبب فى القضاء على القوى الطبقة المعقدة أو غموض اقتصاد السوق الاجتماعى، بوصفها مهتمة ببراعة الأسلوب والأداء؛ تلك المنطقة التى تكون التاتشريزم فيها مؤثرة فى الأمن. إن نجاحها قد اعتمد - بلغة الثقافة - على وعيها السردى العام وصيغها المنطقية.

ويدافع هول عن استخدامه الخاص للمصطلحات المتشابهة مقتنعا بأن فهم الإدراك الشعبى - الذى أسمى به تجهيز التدبير المنزلى العاطفى حسب تعبير أجنس هيلر - يتطلب مفاهيم منتزعة من تحليل الخطاب بنفس قدر الكفاءة الموجود عند باولنتزاس وجرامشى.

تبدو التاتشريزم هـى الاسراتيتجية العامة التى تقتضى التحليل على العديد من المستويات، وليس إبعاد البعد الأيديولوجى وبناء المذهب الذاتى.

لقد كان أحد أهدافى هنا الإسهام فى تحليل ظاهرة التاتشريزم المعقدة التى تدرك العديد من سماتها المميزة، والتى تعترف - كذلك - بأن نشاط إعادة بناء الذاكرة الشعبية فى العقد الماضى يعد تطورا ثقافيا وأيديولوجيا، ذلك الذى تعد التاتشريزم واحدا من بين العديد من النزعات الإسهامية له.

وأنا أقول هذا لكى أتجنب أى قومية مبسطة يمكن أن تفترض أى بطلان انتخابى لحكومة المحافظين الحالية، وهو ما يمكن أن يترك مساحة حرة من النمط التراجعى للتعبير عن المستقبل بلغة الماضى المعدة جيدا للنشر.

فى معالجته الجديدة لليسار يشير ستيوارت هول إلى كيفية محاولته لإظهار كيف أن التاتشريزم قد نجحت فى أن ترتق أو توحد الجدائل المختلفة والمتناقضة فى خطابها؛ وذلك مثل: المقولات الرنانة للملكية الدستورية، والقومية، والأسرة، والواجب، والسلطة، والحق، والمعايير، والبطريركية، ومقالاتها الفظة عن إحياء الليبرالية الجديدة: الاستثارة الذاتية، والتنافسية الفردية، وضد الطبقية[٤٢].

وإذا لم تتم إعاقة هذا التطور المرتق فسيكون جزءاً مما سوف يصبح نسيانا منظما وهو ما يصوغ الدافع الأساسى لعملى.

لقد نشأ العديد من الصيغ الثقافية الشعبية فى خدمة الماضى فى الوقت الذى تصبح فيه تلك الصيغ حاجة ملحة من أجل غايات أيديولوجية، ولكن كيف تم انتحالها بوصفها ممكنة الانتهاء بالقدر نفسه التى تكون قادرة به على كتابة تاريخ الإحساس العام - كما يقول جرامشى.

لقد أصبح الصراع على السلطة السياسية متلازما بواسطة البحث عن التفويض بالسلطة، أمان الماضى وصلاحيته للاستعمال.

الزمن. والزمن مرة أخرى، لقد تم اختيار عام ١٩٤٥ بوصفه حدا وعلامة.

وقد تم إحياء الحاضر وقلقه بواسطة السرد، والماضى المكتوب بعناية. حيث الادعاءات التبريرية [بريطانيا لم تتغير] تلك الادعاءات التى أبدعت الثقة بالنفس وقدمت رموز الاستقرار.

لقد قوّت النصوص السردية من تنافسية هؤلاء المتلهفين للامتلاك والساعين للسلطة وروضت أولئك الذين يفتقرون إليها عن طريق تطويعهم لمكان محترم فى المخطط الثقافى للماضى.

وقد تمت صياغة إعادة اكتشاف الثقافة الشعبية للفترة بين ١٩١٨ و ١٩٤٥ ليس فقط للتبرير وإنما كذلك للتربية.

وقد أصبح استقرار ما بعد عام ١٩٤٥ مستخدما بوصفه كبش فداء، إنه يستخدم لشرح - وكذلك لتسكين - الإحباط الاجتماعى والنكبات الشخصية لكى يرفع عبء الإخفاق الفردى.

ويأخذ هذا الإدمان للماضى، موضحا فى لغة فردية أكثر تخصيصا، صيغته من السرديات الشعبية التى تستطيع بناء تمثيلاتها الموجودات الحية بوصفها رموزا للوضع الذى كان فيه شعبنا / ناسنا جميعا منهكين.

وقد تم تأليف الماضى فى هذا السيناريو من حالة من الشفرات الممكن سردها، وليست هى المعالجة التاريخية المعقدة: إنها سردية للغاية تتضمن غاياتها الظاهرة.

كانت خطبة شيلتنهام لمارجريت تاتشر فى أعقاب حرب فوكلاند تتحدث عن "إعادة اكتشاف أنفسنا"، وكيف يمكن للبريطانيين أن يجدوا أنفسهم مرة أخرى فى جنوب الأطلنطى ويستردوا احترامهم لأنفسهم.

وقد مثل كل من إعادة الاكتشاف، والاسترداد المقولتين اللتين سيطرتا على الأعمال التى أتصدى لها، وربما لا يكون من المفاجئ أن تاتشر تقتبس مباشرة عن تشرشل مقولته: (خطبة صغيرة معروفة صنعت مباشرة بعد الحرب الأخيرة).

يجب علينا أن نجد المعانى وطرق العمل معا، ليس فقط فى أوقات الحروب والكروب القاتلة، ولكن كذلك فى أوقات السلم، مع كل ارتباكاتها وصخبها(٤٤).

إن ما أنجزته التاتشريزم هو تكوين تقليدى: الطبقة / الحزب / الأمة / الماضى / الناس الذين يتعذر بلوغهم بصورة رمزية لليسار.

إن النزعة الارتدادية السياسية هى مظهر واحد من نزعة ارتدادية ثقافية أوسع، والعودة إلى النقاط المرجعية التقاليدية للماضى قد أصبحت واحدة من أدوات الإعدام الرئيسية فى المشروع الأيديولوجى للتاتشريزم(٤٥).

كما أن الجماعة الشعبية مشغولة البال بالقيم التقليدية والقيم الحقيقية والقيم الجوهرية والقيم المجربة الموثوقة فى الرأى العام.

وتبدو التكرارات - مثل التناوب المطرد للتكرارات الثقافية على المقولة نفسها - لها تأثيرها الساحر.

إن التاتشريزم تدريب أيديولوجى متناقض، وهى التى اقتضت البناء الثقافى للسرد، ذلك الذى يعيد حل التناقض ويؤلف الصور المتناقضة والرموز والمعانى فى صيغ شعبية للوعى(٤٦).

وهذه الوحدة الأيديولوجية لا تعتمد على الاتساق المنطقى ولكن على تطور الانتقال الرمزى الذى يكون فيه السرد عن الماضى صامدا من أجل الحاضر، وتكون الرواسب نفسها الموجودة فى الذاكرة الشعبية.

لقد قسمت تحليلاتى عن هذه الانتقالات الثقافية إلى ثلاثة فصول مستقلة كل واحد منها يمثل - إلى حد ما - فصلا مستقلا تاما فى ذاته، على الرغم من أن العديد من المقولات المعنونة فى الفصل الأول تتكرر، فى صيغ سردية مختلفة فى الفصل الثانى، فى حين يكون الفصلان الثالث والرابع مرتبطين عن طريق الاهتمام بالصور التى تصور الميديا بها وتخترع الأمة.

وكل هذه الفصول تعبر بوسيلة ما عن نصيب فى مخزون عام من الاهتمامات والانشغالات التى أوجزتها فى هذه المقدمة.

الفصل الأول

فى تلك الأيام

يهتم هذا الفصل بإضفاء الطابع الشعبى التجارى على الصيغ الخاصة بالسير الذاتية اعتمادا على خبرات الطبقة العاملة. وأود أن أوضح أن دورة هذه النصوص داخل السوق الاقتصادى قد أثرت فى تفسير الأزمات الحالية بوصفها نتيجة للانحراف طويل الأمد عن قيم الماضى.

ولا يمكن أن تكون كيفية نقل الماضى مرتبطة ارتباطا حتميا - ببساطة - بالخطب السياسية أو التحليلات الإخبارية الجادة فحسب، بل تكون ضرورية كذلك لتتبع الوظائف الحيوية للممارسات الثقافية، وتطورات تشكيل الطرق التى يمكننا عن طريقها فهم الواقع على المستوى الشعبى والاجتماعى.

يبدو من الصعب أن نحدد تاريخا محددا لنشأة الاهتمامات التجارية بطباعة السير الذاتية لأفراد الطبقة العمالية، ولكن إعادة النشر التى تمت عام ١٩٧٣ لكتاب فلورا ثمبسون "لهو مشرق لكاندل فورد Lark Rise to Candleford" بواسطة دار بنجوين قد ساعد - يقينا - على ترسيخ هذا النمط من الكتابة بوصفها نوعا أدبيا. وكان هذا الكتاب قد تم طبعه للمرة الأولى بواسطة مطبعة جامعة أكسفورد عام ١٩٣٩، كما طبع "إلى كاندل فورد Over to Candleford" عام ١٩٤١، و"خضراء كاندل فورد Candleford Green" عام ١٩٤٣، كما تم طبع الكتب الثلاثة عام ١٩٤٥ بالعنوان الحالى.

وبالتركيز على مستوى آخر من الخبرة، تمت إعادة طبع كتاب فيرا بريتاين "عهد الشباب Testament of Youth" عام ١٩٣٣، كما أن الإصدار التليفزيونى التالى قد كان مسهما فى الأثر نفسه.

ويعد التسويق الشامل لكتاب "اليوميات الريفية لليدى إدوارد The Country Diary of an Edwardian Lady" عام ١٩٧٧ واحدا من أمثلة كثيرة مشابهة.

وعلى جانب آخر لا يمكن أن نلاحظ مسببات نمو النشاط ببساطة بوصفها بحثًا عن الأصل، أو على أنها انغماس فى حنين معقد للماضى.

وعلى الرغم من أن المناقشات المختلفة يمكنها أن تحدد الصيغ العامة، وتعرض للفترات المتشابهة، فإنها تجمع خبرات مختلفة جدا تحت عنوان واحد، كما توضح مدى التناقض والتنوع والتعقيد للمواقع والمواقف. بالإضافة إلى كونها مختارة ومجندة من أجل أهداف راديكالية مختلفة.

ترتبط بعض النصوص الأكثر قراءة بتجديد ووضوح الحنين إلى الماضى فى الزمن الحاضر، وتصبح أيضا جزءًا من الاستثمار المفيد لما أطلق عليه فريزر هاريسون: "مصدر التحريف corrupt grief".[1]

وهناك شاهد تقليدى فى "اليوميات الريفية لليدى إدوارد" (١٩٧٧) الذى طبع فى أربعة عشر بلدا، وباع أكثر من ثلاثة ملايين نسخة، وتم تسويقه فى صورة أكثر من تسعمائة منتج فى بريطانيا وأمريكا، كما أن النسخة التليفزيونية منه كانت عبارة عن مسلسل مكون من اثنتى عشرة ساعة ونصف، وقد تم إنتاجها عام ١٩٨٤

يركز التحليل الذى قدمه فريزر هاريسون حول الأرض الغريبة على نقطة أساسية ترتكز على الأمثلة والرسومات التوضيحية. إن النباتات المرسومة التى كانت معروضة تم التركيز فيها على جذورها المتأصلة كما تم التغاضى عن أصولها الأرضية السطحية، فى إطار عرض خصائصها التجريدية الاصطلاحية فقط.

وتمتلك هذه اللوحات رؤية مفتقدة للحياة ومخيفة، مثل الزهور المجففة المضغوطة التى تجذب الذبول للأوراق ولكن ألوانها تبقى نابضة وحية.[٢]

تبدو كل صفحة من "اللهو المشرق" المشفوعة بالتفسير كما لو أنها شىء يتم بالتنسيق جماليا مع الزهور المجففة، إنها تلك الزهور التى تقترب من الماضى الذى يميز الكثير من الأعمال التليفزيونية التى تتحدث عن فترة ما بين الحربين.

وتتم إعادة الألوان الأصلية بحب، وهو ما تتم أسلبته فى سمات تجريدية نموذجية. وهذه النسخة المعادة تكوّن ما يمكن اعتباره الوسائل النشطة للترميز خلال الأسلوب. ليبدو أن هناك ما يصوغ جزءاً مهما من الذاكرة، مثل الانتقاء والوعى واللاوعى والقمع والكبت والتشوش وفساد الذاكرة.

ويمثل وقت التذكر على المستوى الشخصى والثقافى والاجتماعى والسياسى جزءاً دوريا من التطور، وبعبارة أخرى فمن الممكن أن يكون هنالك عدد كبير من الأطر التفسيرية التى تتحكم فى ما نتذكره وكيفية تذكره. وهذه الاستعمالات تتعادل مع النسيان الذى يمكن أن يكون ثقافيا - كذلك - فى بعض الحالات. كما يمكن أن يكون التذكر، بوضوح تام، تطورا تفسيريا.

وقد أوضح بارتليت أن التذكر يمثل فعالية يعاد بناؤها، وأن لحظة التذكر على نفس القدر من الأهمية الذى يكون عليه الوقت المتذكر[٣]. وكيفما يطمس الحاضر ويستأصل من قبل التمثيل المطرد فإنه دائما يتخلل بناء الماضى بما يوحى بأهميته. وإذا كان الماضى يتم تأمله بعمق عن طريق مصطلحات مجردة، كما يكون الحاضر مؤرخا، فإن الماضى يمكن أن يكون مسئولا عن تذكر الحاضر فى لغة: "الزهور المجففة"، ومقتلعا من جذوره ومستشهدا به بوصفه شاهدا على القيم المعاصرة والمسيطرة.

وقد يستخدم بارتليت مفهوم "جعل الشىء اصطلاحيا وتقليديا conventionali-zation" فى مناقشاته حول الذاكرة بالطريقة التى تجعله يعنى أن الناس يعبرون عن

تذكرهم بلغة التقاليد الخاصة. ومن هنا يبزغ السؤال حول كيف وأين تصاغ هذه التقاليد، وإلى أى حد يكون من الممكن التحدث عن التقاليد الثقافية المسيطرة على التذكر.

إن رواج وانتشار الافتراضات الأيديولوجية الخاصة والاعتقادات حول وقت التذكر من الممكن أن يمتلك قاعدة نقدية تؤدى دورا فى تجسيد الماضى فى نمط السيرة الذاتية.

إن الحقيقة هى أن كثيرا من الكتاب كانوا يعيشون فى وقت الكتابة حيوات مختلفة تماما: بلغة الموقع الطبقى والمراتب والمراكز، عن تلك التى يتذكرونها أو يستحضرونها، وتلك الحيوات هى ما تمثل التحديد الأهم للمدركات والتقديرات التى يختارونها والسمات التى تميز النوع الذى يتحركون فى مجاله، بما يمثل جزءًا من الأيديولوجية التى يبتكرونها فى التذكر.

وفى عبارة أخرى يمكننا التساؤل عما يكون مسوقا ومتاحا بوصفه تمثيلا للخبرة الشعبية التى تكون ناتجة عن تطور معقد للاختيار والاستيلاء والتفاوض الثقافى الذى استمر فى التطورات السياسية المعاصرة، حتى لو لم توجد مساحة داخل تلك التمثيلات المحددة المطبوعة من أجل هذه التطورات. فيما عدا الصيغ الهزيلة والشخصية والمشتتة.

ومما لا يكون مدهشا أن السير الذاتية لأبناء الطبقة العمالية التى تركز على فترة ما بين الحربين قد تم إحكامها بواسطة الإشارة إلى الفقر والحرمان وبتشويق كاف. وعلى الرغم من أننى أستخدم مصطلح الطبقة العاملة فإن الكثير من السير الذاتية التى وجدت لنفسها مخارج تجارية ترتكن إلى خبرات الكتلة البروليتارية العمالية التى يحتمل أن تساعد فى تهميش التفاصيل المحددة للذاكرة فى أثناء ترتيب أولوية دهاء الناجين.

وسوف أعرض لبعض التحليلات المحددة لبعض النصوص الخاصة من أجل توضيح الطرق المختلفة التى يتم بها استعراض تلك الشروط.

يتعلق اهتمامى الواسع على أية حال بالتحديد النوعى لتلك الكتابات، وبتحديد إحساسها إلى جانب السياسة، وإبعاد الفقر بواسطة معانى ما يمكن تشبيهه بالمصفاوات المنطقية للاستطرادات اللغوية والثقافية، واستخدامها بوصفها تقطيرا أو إحلالا للذاكرة. وهذا ليس من أجل إدانة أى عمل خاص بوصفه "رد فعل" أو بوصفه عملا أيديولوجيا فحسب، ولكن من أجل أن أشير إلى عدم استقرار أى نص، واحتمالية استغلاله سياسيا وثقافيا.

ولا يكمن الهدف الفردى للكاتب فقط فى التساؤل ولا فى عرض الذاكرة الأمينة، إنه موضوع لتوالد أنواع الكتابة المخصوصة فى الأوقات الحرجة واحتمالية استخدام هذا النوع، مع إمكانية تلفيقه، بوصفه الوسيلة المفضلة لعرض الصور المصدّرة عن الماضى فى إطار النضال ضد الذاكرات السياسية.

وبالتركيز على المظاهر المادية للفقر - الدَّين، والزحام، والجوع، بالإضافة إلى الطموح - فإن النوع ينتج أثرا للمبالغة والضرورة، وهو ما يمنحنا الإحساس بأنها يتم تداولها فى بيئة ذات طبيعة سياسية حين يختفى الفقر بنائيا.

وقد حلل كل من جولدنج وميلتون هذا السياق بالطريقة التى يبدو فيها أن الفقر هو العدو الذى يختفى فى هوامش المجتمع، مقتبسا من أحد المتحدثين السياسيين المحافظين فى الخمسينيات قوله:

مبدئيا فإن الفقر قد بدأ الآن تقريبا فى الاختفاء..إن ادعاءات بيفردج قد حكمت وجهة نظرنا القومية لمدة عقد ونصف. ولكن لا يوجد شىء مقدس أو ثابت عنهم. إنهم يدعون لأنفسهم بريطانيا بالصورة التى تكون فيها الأغلبية العظمى من المواطنين فقراء جدا للدرجة التى لا يستطيعون معها أن يحتاطوا لأنفسهم؛ إنه عمل المحافظين

لكى يدفعوا ببريطانيا مرة أخرى إلى داخل كتب التاريخ، ولكى يدفعوا بسياسات الفقر إلى صناديق القمامة.[٤]

إن ما أحاول أن أشير إليه هو أنه لكى نثبت - فى لغة قاطعة - أنه ليس هناك فقر الآن، نقرر أبعد من ذلك أنه لا حاجة الآن - بهذا الاتساع - لأدوات الرفاه، وذلك لأن أيديولوجيةً ما ستكون متولدة، وهى التى ستنشد أن يتم استدعاء هذه "البريطانيا" من كتب التاريخ، وتنشد أيضا أن يتم إبداء رفض الواقع الفقير المتحرر من صناديق القمامة.

ويكون التأكيد هنا مركزا على انفصال الماضى عن الحاضر، وأن الحاجة الآن تكون إلى إدارة المناقشات حول الماضى الذى يؤكد فجواته الأكيدة على مستوى الراحة والأمن الحاليين.

لقد تم الاعتراف بحاجة ما للرفاه، ولكن فى ميزان يصلح للتطبيق على هذا الواقع المحتاج، حيث إن فترة ما بين الحربين قد تم إيداعها طى النسيان بوصفها حقائق مكتملة عن الماضى، إذا لم يكن بوصفها قيمة فى حد ذاتها. وعلى الرغم من كل شىء فإن الفترة تُستغل بوصفها مرجعية تطورية. وبغير قصد وأبعد من ذلك تبدو السير الذاتية دائما معرضة للهجوم أسلوبيا، ولما يظهر فى استعادة نسبية لكى تكون محددة بصورة مفرطة.

إنه النمط الذى - فى صيغته التجارية (مثل: "قصص الفائزين" بلغة بنجامين المشار إليها فى المقدمة) - يكون مؤكدا على الاختلاف، و ذلك حيث يبدو متغيرا وغير ثابت بالإضافة إلى أنه منتزع من سياق متناقض على المستوى السياسى والتاريخى بشكل قد يبدو ساخرا. كما تبدو صور الحرمان والفقر المتكررة بصورة لافتة للنظر تفصيلية جدا، وهى التى توضع فى سياق الرفاه لتصبح - من وجهة نظر الوسائط الشعبية فقرا متجاهلا، مما تصنعه هذه المعالجات للماضى الذى يستطيع تأكيد ماضويته بالكاد بسبب طرافة مكوناته وبعده التاريخى.

ويسلّم السرد بوصفه ثقافة شعبية بأن الفقر قد كان هنا؛ إسكان مروع، وجوع فى سالف الزمان، ولكن فى الفترة التى ما بعد الحرب لم تبق مثل تلك الحالات محفوظة فى جيوب الذاكرة المحلية؛ فلم تكن هناك حاجة لبنية مرفهة عموما، كما يستطيع الناس أن يأخذوا على عاتقهم المسئولية الكاملة من أجل حياتهم الخاصة بلا عوائق طبقية.

لقد تم تجاهل مقدار المشردين والعاطلين ومن يعتمدون على الخدمات الاجتماعية منذ أوائل السبعينيات- الأعوام التى احتوت على تلك المشاهد -بواسطة المعانى المتضمنة فى السرد لإشارت تركز على إساءة استعمال الرفاهية. وهو ما فرض الخوف من السرقة ونشر أفكار مثل عدم كراهية العمل والتأكيد المستمر على الفردية، والنمو، والانضباط النفسى الفردى، وحب المغامرة.(٥)

وكما حدث فى كتابة العقد السابق - الستينيات - تلك التى أدمجت وجسدت ونقلت واستوعبت عناصر الفترات المبكرة من تاريخ ما بين الحربين، وقد تضمنت تلك المعالجات التنقيحية كلا من الوعى والضربات الوقائية ضد الأشكال المتسمة بالمبادرة فى التاريخ البريطانى، ولذلك فإن أول موقع يتم اختياره من أجل تحريف المعانى بعيدا عن التضاد المحتمل هو فترة ما بين الحربين، بترجمتها الخاصة للقيم الفيكتورية، والإحباط - بمعانيه السيكلوجية الإضافية - وهو ما مثّل سقوطا أو انهيارا نفسيا مؤقتا، لتبدو مجرد فترة فاصلة تتخلل فصول التقدم.

وبهذه الطريقة يصبح من الممكن أن نستقرئ من السير الذاتية الموثوق فيها صورا محددة بعناية حول اليأس وفقدان الأمل (سبعة أشخاص يعيشون فى حجرة واحدة، ولا توجد أحذية، بنسان لقضاء أسبوع كامل)، وبالإضافة إلى ذلك يمكننا أن نستقرئ - من داخل هذه النصوص نفسها أو من داخل المدى الذى تصنعه هذه النصوص من أجل نقل حالات أو صور مختلفة - كيفية تمثل الروح الإنسانية، وهو ما يتضح فى أنماط الأمهات اللاتى لا تعرفن التعب، والأطفال الدهاة، والإحساس بالجماعة.

تركز الصور المسيطرة على هذا المجال على الناجين، ذلك العدد الذى صنع شروطه الخاصة للازدراء والتشويش، وعاش من أجل أن يكتب تلك "الحدوتة".

وتمنح الروح امتيازا بوصفها حالة أبدية لا تنتمى إلى زمن معين، كما أن الشروط والحالات النفسية تتم إحالتها إلى الخلفية العامة المؤقتة فى فترات محددة، والمرهونة محليا على المستوى السياسى. لقد أصبح الماضى ضربا من المواقع الحفرية التى تبرز المعتقدات القديمة، وأيقونات الحرمان بوصفها منتمية إلى قبيلة بدائية همجية؛ حيث يبدو الاختلاف هو الماهية الأساسية للموضوعات. إن هناك تأكيدا على طرق الماضى وبنياته وصيغه التى تبين كيف يمكننا أن نعيش الحياة فى تلك الأيام. وتكون أيام الأمل - فى المعالجات المتعاقبة - مصنوعة كجزء من مقالات أو مقولات متحركة متغيرة ثنائية التواصل. وفى الوقت نفسه تمثل الأوقات العصيبة جزءا من تواصل متزامن فقط. **إن الإصلاح قد اكتمل.**

يعتمد التلقى المختلف للنصوص - كثيرا - على الشروح الأكثر انتشارا وعلى وسائط العلاقات الاجتماعية. وليس من المطروح أن يكون التلقى مجرد معالجة أحادية بسيطة.

نحن نعرف أن الناس يستوعبون، ويعيدون البناء، ويقاومون الوسائط الثقافية بصور متعددة، كما أن الأيديولوجيا - بالإضافة إلى كونها مؤثرة - تمتلك حدودا واضحة تماما، وعلى أية حال فإن نمط الكتابة (أو إعادة الكتابة)، التى تنبنى على الخبرات الفردية، تقصى البلاغة والاختلافات الطبقية، وتعتمد بنفسها على الخبرات الفردية السيكلوجية بصورة أكبر من الخبرات الاجتماعية أو التاريخية، وهى الشروح التى قد أقامت احتمالاتها بالفعل من أجل الرأى العام أو الوعى الجمعى لأنها تبدو نمطا يقوم على صيغ أصيلة من الانطباعات الشخصية الخاصة والخطابة والعلاقات الاجتماعية (فى السرد بالضمير أنا على سبيل المثال). وتميل صيغها التجارية إلى إنتاج نمط محدود، متواصل فى الوقت نفسه. وفى غياب البحث الجوهرى عن مجموع

القراء، أو فى غيبة الاهتمام بالتلقى لتلك السير الذاتية فإن أى افتراضات عن استغلالها ثقافيا سوف تكون مجرد افتراضات تأملية.

وتوضح إصدارات الإذاعة والتليفزيون، والمبيعات الواسعة للكتب وانتشار الاستعارة من المكتبات، توضح - على نحو لا يمكن إنكاره وعلى مستوى بسيط جدا - شعبية جديرة بالاحترام.

يبدو الكثير من النصوص التى اخترتها من أجل التحليلات المتأخرة جدا غير فعال، أو هى مجرد رد فعل غير نقدى حول كيفية تكونها، أو هى مجرد انحراف حنينى إلى الماضى، كما أن كل واحد منها قد اكتسب مساحة كبيرة من القراءات المعارضة والمغايرة للماضى، وعلاوة على ذلك فإن كل واحد من هذه النصوص يبدو كذلك خاضعا لتأثيرات تموقعها داخل اقتصاديات سوق الطباعة التجارية.

دائما ما تكون الكتابة مدرجة داخل شبكة من البدائل والأشكال التفاوضية التى لا يمكن أن تكون معبراً عنها ببساطة بواسطة المؤلف، أو تُحلّ شفراتها بلا مشكلات بواسطة القراء الفرديين. إن معالجات التشفير والعلاقات الاجتماعية للتلقى؛ كلها تضمن أن أى نمط كتابى لا يمكنه أن يكون مسترداً مرة ولكل الوقت لأى موقع فردى.

من الممكن أن تكون السير الذاتية لأفراد الطبقة العمالية مخصصة لغايات معارضة وإرضائية (كليهما). ولكى يتم ذلك فإنها يجب أن تكون جزءا من كفاح أعمق، حيث لا يمكن الاحتفاء بها بوصفها تعبيرا غرائز فردية - جواهر - ليبدو أكثر التخصيصات تأثيرا هو ذلك الذى يكون مزودا بمفاتيح أطر الشفرة السائدة وتفسيرات الأحداث المصورة.

وفى الحالة التى أناقشها يعتمد هذا التزويد بالمفاتيح على توقف الاستمرار والتواصل، وعلى طرق حل الشفرة لأنواع الخطب بوصفها معروضات متحفية. وفى هذه المعالجات يتم منح الحرمان لهذه الجديلة التى تتعلق بثقافة التخطيط المسيطرة

وبنى المعرفة المشكلة للرأى العام [٦]، وتشبه هذه الدالة المعرفية نصا ثقافيا وأيديولوجيا مكتوبا، أو رزمة متكاملة من المعلومات المعادة إلى الوعى للتأثير فى ترجمة الحالة أو الحدث. وعلى سبيل المثال فمن المحتمل أن نفكر فى "أوقات عصيبة Hard Times" أو "العالم الذى فقدناه World we have lost" بوصفهما نصين، وهو ما يمكن فى الحقيقة أن يجعلنا نتعايش مع النص نفسه بتناقض. وإذا تم التعامل مع هذه النصوص بوصفها خليطا معقدا للذاكرة: أى بوصفها حكاية وخريطة عقلية - ذهنية فإن دورة النصوص سوف تستثنى - باتساق - كل ما هو سياسى، وأى شىء وراء نطاق الحاضر، ولذلك فإن اللون المحلى يوف يكون مزودا بمفاتيح مما يجعله أشد قربا من نظام الاستدلال الشعبى. ويمكن أن يكون الدليل على مثل هذا الاختيار مستنتجا من التقديمات المتعددة للكثير من أمثلة هذا النوع.

ففى تصدير كتاب وينفرد فولى "لا يوجد ناى يحلم من أجل الأب "No Pipe Dreams for Father" المنشور عام ١٩٧٨ يكتب همفرى فيليب:

" طفلة فى الغابة تجلب النجاح والشهرة إلى وينفرد فولى، لكنها تبقى خجولة ومتواضعة، لكنها فى جوهرها ظلت هى نفسها طفلة الغابة. فى هذه الحكايات عن الغابة تكتب بلمسة بساطة وأمانة طفولية، وهو ما يمكن أن يكون ساحرا بكل معانى الكلمة. وكل هذه الحكايات تبدو سطحية بشكل واضح، لكنها تملك الطاقة التى تحرك القارئ إلى أن يضحك عرضا فى خفوت، وغالبا حتى تنحدر الدموع. إن القراء الكبار سنا سوف يتذكرون ذلك التعبير المروع الذى يظهر فى إحدى القصص "" im 'ave got it" إنه علامة على تطور حقيقى لا يتآلف معه القراء الصغار. وإذا لم يفعل هذا الكتاب شيئا آخر فإنه فى النهاية سوف يجعلنا نتوقف قليلا ونعتمد على بركاتنا. لكنه يضرب مثلا - فوينفرد نفسها هى مثال جيد - أنه حتى المشقة والفقر الطاحن لم يستطيعا أن يتغلبا على الروح الإنسانية، والعطف، والرفقة، والأمل والمتعة التى تظل مشروعا وهميا" [٧]

يتم استخدام النص من أجل غرض تمثيلى، ويكون مستعادا من أجل أيديولوجية الروح الإنسانية، وفى الحقيقة فإن كتابات وينفرد فولى كتابات متطرفة لا تتسم بالاحترام، لكنها جديرة بالتذكر، وبكل ما قاله جرامشى عن أن الإحساس العاطفى يصبح مفهوما لكن التعبيرات الاستطرادادية المنطقية وأسلوب المقدمة عتيق الطراز والمبتذل يمتلكان أثر طفولية الكتابة وتصحيحها وتأمينها ضد بلاغة التقدم.

إن الكلمات المألوفة الدائرة على الألسن (حتى نحصى بركاتنا) هى جزء من تقنية التجريد تلك.

وتقلل اللهجة من النص وتروض عناصره الراديكالية وتحرفها وتدفعها داخل نطاق العمل أو خط الكتابة للنوع الدورى. إنه المعادل اللفظى لصورة مضببة، وليس أن "الأمل والمتعة" غير موجودين فى النص، ولكن النظام البنائى للمقدمة يضمن أن يكون الفقر والقسوة (شظف العيش) مستبدلين بواسطة التوكيد البلاغى الممنوح للكناية عن الروح الإنسانية. كما يتم إلقاء الضوء على بعض الأجزاء المتصلة التى تبدو ذات أهمية خاصة، فى حين يبدو البعض الآخر ذا أسلوب ضعيف. وبعبارة أخرى فإن هناك تواصل اختيارى تفضيلى. إن القسوة والفقر - اللذين يبدوان معا بوصفهما تعبيرات عن الفترة التى يتم تذكرها - يبدوان بمثابة إيقاف لهذا الزمن، وتثبيت له وقطعه عن الاستمرار. إننى لا أدعى، على نحو واضح، أن المقدمة تغلق قراءة النص، ولكن ذلك يساعد - عن طريق عرض إطار منظم ومرتب بعناية - على اتخاذها قرينة ووضعها داخل جدول عمل. وبالطبع فإن أسلوب التصدير سوف يكشف عن الكاتبة أكثر مما سيفعل بالنسبة إلى النص نفسه، و منذ العنصر الأول فى هذا التصدير يبدو أنها تمتلك فهما دالا.

لقد تم استخدام صيغ الترويج، والعناوين والتقديمات ومقولات الكتاب (هذه المشاهد السهلة الحساسة التى تم استخدامها فى " لا يوجد ناى يحلم")، ويبدو أنها جميعا تمتلك دالتها المتجددة. إن الطرق التى تصنع بها الذاكرة لا يمكنها أن تكون

منفصلة - ببساطة - عن الطرق التى قد تم تسويقها عن طريقها، فى الفترة التى تسبق العقد الماضى.

لقد تم تحديد البنية المعلوماتية للسير الذاتية بواسطة الهموم الحاضرة. وبما يقبل الجدل فإن تلك السير التى تم تسويقها على نطاق واسع للعامة هى تلك التى كانت - على أية حال - قد تم تعزيزها، وذلك لأنها تجلب التاريخ موسوما بالتحفظ (كما يقول بنجامين). وعن طريق إبعاد كل من العامل المكانى والاقتصادى عن أصولها المطوَّرة، فإن السير الذاتية الناجية سوف تمتلك - حتما - بنية غائية عندما تجرى الأشياء ضد التحفظ. كما أن الثقافة الشعبية تقوم بفعالية بإمداد القصص بنماذج الفائزين الاجتماعيين بوصفهم اختيارا يجب تذكره.

فى فصل آخر سيتم عرض تحليل حول "تزامن كتابات ديلدرفيلد" فى علاقته مع إعادة إنتاج كتاباته فى طبعات جديدة وفى الإذاعة والأشكال التليفزيونية على مدار عقد السبعينيات، وذلك لأنه قد امتلك قاعدة واسعة لصناعة الأسطورة، فى الوقت الذى يتم فيه اقتراح الأحياء بواسطة التقديم الذى يكتبه هو لسيرة ذاتية تمت طباعتها عام ١٩٧١ وهى المعنونة بـ "تابيوكا(*) من أجل الشاى Tapioca for Tea" لسارة شيرز(٨) ويستخدم ديلدرفيلد - فى هذه المقدمة - الحقيقة فيما يشبه اللازمة التى تتكرر خلال نصه، ليبدو أنه التسجيل البسيط الموثوق به. وتمتلئ بلاغته بعدد من التعبيرات الشعبية الأخرى مثل: "ما الذى يجعل الناس الحقيقيون يتكونون؟"، واللمحات الفنية عتيقة الطراز، واللياقة الزائدة، والتركيبات الإنجليزية جدا.

إن مهمة الكتابة هنا هى أن تشبه البراعة المحلية المغزولة داخل الخيال السردى، حيث اتزان القيم المكبوتة لدى شخص متواضع، وأحيانا قد ربى نفسه بنفسه!، وحيث المحلية المقهورة البادية فى ضاحية لا تتبع الموضة.

(*) التابيوكا: مادة غذائية عبارة عن نوع من النشا يتم استخراجه من نبات يسمى cassava وتستخدم فى صناعة رقائق من الحلوى زو كرات تسمى لآلئ التابيوكا التى تقدم مع الشاى الإنجليزى ، كما تستخدم فى صناعة حلوى البودنج لتضفى عليها الثخانة المحببة (المترجم).

إن هذه المصطلحات لا يتم استخدامها لتعبر عن كتاب واحد على وجه التحديد لكنها تعبر عن الظاهرة التى تبدو فى ذلك النوع من الكتابة التشخيصية بوصفها فذة ونادرة وعرضية كذلك.

إنه يؤسس - ضمنيا - لخصومة جماهيرية بين هذا النوع من العبقرية الأخلاقية الوعظية وبين الصيغ النخبوية.

وتتم صناعة الكتاب لكى يعبر عن ما يشكل الشخصية واقعيا. كما أن الصورة الجانبية التى تبزغ تكون بمعزل عن فكرة قبول الصورة التقريبية من قصص ديلدرفيلد. إنها منتج التقنية التى نجحت فى التعميم الشعبى لمجموعة من القيم والافتراضات التى يمكن تمييزها من خلال تلك البورجوازية الصغيرة التى يعاد تمثيلها فى صيغة غير طبقية. وليست هناك أية محاولة للاعتداء على الحالات الغامضة للفقراء والمعدمين، لكنها تتموقع عائدة إلى موقعها التاريخى فى كل تعقيدات المجتمع حيث ركن واحد صغير جدا من الأرض (تعود المحلية للظهور مرة أخرى) حيث لا توجد الرفاه التى نعرفها الآن، تلك التى كانت تتحقق بالكاد، وقد نبذت فى برنامج العمل بوصفها شيئا مدللا أو مخنثا، وحيث يبدو كل من الإهانة والكرامة والطبقة العمالية مشتركة جميعها فى مخطط إعرابى سالب/ موجب، هو الذى يمتلك مخططها الاستدلالى الخاص الذى يتم بناؤه فى داخلها.

يقرر ديلدرفيلد: إنها كلمة قد تم تحريكها بعيدا جدا عن الأغلبية اليوم، بنفس قدر البعد الذى كان عليه عالم "أجينكورت Agincourt"(*)، وكلمة "محطم الماكينات Luddites" ولكن بسبب كل الظلم والوحشية فإن مثل هذه الكلمات تمتلك جودة خاصة. إنها تمثل نصرا خاصا للآنسة شيرز حيث إنها قد جعلتك واعيا بتلك الجودة، وجعلتك كذلك - وهل يجرؤ أحد على أن يقول ذلك؟ - واعيا بأقل حنين بسبب غيابها طوال الأعوام الخمسين السابقة.

(*) معركة أجينكورت ١٤١٥م فى شمال فرنسا خسرها هنرى الخامس ملك بريطانيا (المترجم).

تمتلك الصلة - وقد تم إبعادها عن الأغلبية تماما مثل التغييرات المتشابهة فى فيلبس - إرثا عمريا/ زمنيا يتم احتواؤه داخلها بوصفه ذلك الذى يتبع الإيحاءات بأن شروط السير الذاتية - بلغة الخبرات السبعينية - قد تم انتزاعها من كل الأشخاص.

وتساعد المقارنة بين أجينكورت ومحطمي الماكينات (بما يمثلانه من نوعين مختلفين تماما من الذاكرات التاريخية) بفعالية على ضمان عدم تسرب ذكريات الطفولة من الحاضر، ولا توجد محاولة لتجميل الفقر بدلا من خلق تاريخ كامل يتم تحويله إلى فترة ترتد إلى داخل فكرة التجميل.

ويمكن للتاريخ بوصفه دراما تاريخية أن يحبس - نوعيا - تلك اللفظتين داخل التاريخ الإدواردى، أو داخل فترة ما بين الحربين، داخل حس مشابه للفترة التاريخية. إن معالجات الاستئصال الاختيارى والتحريك الاختيارى تختار عناصر جديدة وتحذف أخرى فى الوقت نفسه، كما أن هذا الفصل الأيديولوجي لمعالجات استغلال الطبقة العاملة فى تكويناتها النظامية قد خولت لتلك المعالجات أن تكون - بتعبير ريموند ويليامز - مذابة فى صورة داخلية للبلاد[٩].

لقد ناقشت المقدمات ما هو أبعد من مجرد كتاب إرشادى، حيث يتم النظر إلى الماضى بوصفه بلدا آخر، والنظر إلى القارئ بوصفه مسافرا فى الزمن.

يوجد فى نهاية هذا الفصل مثالان إضافيان سيتم اختبارهما والإشارة إليهما بإيجاز، كما ستتم المقارنة بين التقديم الأصلى الذى كتبه هـ.ج.ماسينجهام فى عام١٩٤٤ لكتاب "لهو مشرق لكاندل فورد"[١٠] الذى أعيد طبعه فى مطبعة بنجوين، وذلك التقديم الذى كتبه سير هيوج كاسون للطبعة المنفصلة من (كتاب المجتمع) من كتاب "لهو مشرق"[١١] وستكون هذه المقارنة تنويرية، فعلى الرغم من أن مقدمة ماسينجهام قد تمت كتابتها من منظور محدود بطريقة ما فإنه بالتأكيد قد قدم لهذا النص تحليلا سيكولوجيا وتاريخيا دقيقا عن اللا مكانية والإحباط الموجود فى داخلها.

إنه يناقش وثيقة اجتماعية وليس ثمرة طباعة، وحتى لو كان الأمر يقتضى استعادة أوضاع الفلاحين فهو يرى صورة داخلية عامة، وليس فقط بعدها المجمل. ومن الممكن أن تكون معالجاته للتأملات الريفية مخصصة للخيال الإنجليزى فى أثناء الحرب العالمية الثانية، لكن الرومانسية الريفية لهذه المعالجات تبدو أكثر تعقيدا من أكثر الأساليب معاصرة لأعمال فلورا سمبثون الحالية، وفصل واحد يختص بهذا سيكون شيقا على نحو خاص:

يبدو ذلك عكسا للطريقة الفوتوغرافية، مثل تلك التى تنتمى إلى مجموعة الملاحظات التى تقبل الموضة، لأنها تظهر داخل الشخصية الإنسانية وخارجها لكى تؤثر فى المحيط الذى يؤثر فى البنية الكلية للمجتمع، وتلك المعدلة - أو حتى المحرفة - للطريقة التى يفكر الناس بها ويبدعون. إن فنها هو فى الحقيقة عالمى عن طريق كونه خاصا جدا، كما أن ضيقها الشديد من الأماكن الضيقة والناس الذين عرفتهم، كل هذا يبدو رسما مائيا رائقا من المدرسة الإنجليزية، رسما تم القيام به ببهجة وتحفظ، وتم إسباغ الفتنة عليه بواسطة شخصية لاورا نفسها، ولكنها ليست كذلك، حيث إن ما ترسمه فلورا هو ذلك الانهيار التام للمجتمع العضوى المتلاحم[١٢].

لقد اقتبس كاسون جزءا من هذا الجزء السابق، ولكن تقديمه قد أكد نمنمة قشورها بدون أن ترفع صوتها على الإطلاق، وبغير مباشرة وبحساسية، ليس بمقولات كبيرة ولكن بحيوات عادية تركز على السلوك المنزلى والقيم التقاليدية. ومثل كثير من المناقشات التقديمية الأخرى فإن هذه المناقشة تدعى لمشروعها صوت الحقيقة وتختار من مادتها الاعتماد على النفس والثبات بجلد والقدرة على التحمل بلا إحجام أو ألم أو شظف العيش. ولقد كان المقطع النهائى فى هذه المناقشة - مع الكثير من الجدل - محاولة لتجديد الرسم المائى الرائق الذى تم إبعاده عن طريق ماسينجهام:

لقد تجنبت المقولات الكبرى والآفاق الواسعة، واستخدمت التركيب بدلا من التركيز على آلاف من التفصيلات الصغرى، من أجل صياغة صورة عامة هى التى

يمكن وصفها بأنها تاريخ لطريقة حياة متلاشية، وللقيم التى بواسطتها قد أصبحت تلك الطريقة معروفة، وبوصفها صورة ذاتية كانت تعتبر متواضعة، لكنها متجذرة بثبات، ومصممة باعتبارها ورقة عشب صغيرة ....وليست أقل من معجزة(١٣).

من المحتمل أن تكون إعادة تذكر فلورا ثمبسون مستخدمة باعتبارها جزءا من صوت المعارضة المنتمى للماضى، ويبدو أن إعادة التاريخ والاستمرار فى هذه الطبعة من النص (المعلبة والمزخرفة والمصممة من أجل العرض على الأرفف وليس للقراءة) تحنط الكتابة داخل أيقونتها العضوية الخاصة.

إن استخدام سير هيوج كاسون - بوصفه وصيا ثقافيا مبجلا - يساعد فى هذه المعالجة وذلك لأن لهجته قد امتلكت فضاءها الخاص المناصر حتى لو كان خفيا.

وفى الكتابة عن ل.س.لورى يبرز جون برجر هذا الأسلوب على نحو منضبط للغاية:

يمثل هذا الإحساس بالمناصرة إحدى صيغ الدفاع الذاتى، ليس ضد الفنان بقدر ما هو ضد الموضوع الأساسى لعمله. إنه من الصعب أن نستميل حياة قد تم تكريسها من أجل العرض الجمالى للشوارع والبيوت والأبواب الأمامية لأولئك الذين يعيشون فى بيرى وروتشديل ووبيرنلى وسالفورد(١٤).

وتحيل البنى الثقافية الشعبية إلى محاولة امتلاك وظائفها من خلال تشابكاتها وتناوب التوجهات الثقافية الخاصة من خلال البناء وإعادة البناء للسيطرة الجماهيرية التى تكون - فى الأساس - دفاعية للغاية (إنها علاقات المجتمع الرأسمالى التى تتم حمايتها) على الرغم من كونها تحاكى أسلوب المناصرة الجريئة الواثقة. إن الكتابات الشعبية لا يتم تقديمها أو إيضاحها عن طريق تلك المناصرة، لكنها تستخدم فى تنسيقها وتفسيرها من خلال متنفسات تجارية.

"طفلة شيلسا Chelsea Child" لروز جامبل (١٩٧٩)، و"طفلة فى الغابة A Child in the Forest" لوينفريد فولى (١٩٧٤)، و"نوع من الخيال A Kind of Magic" لمولى هاريس (١٩٦٩)، ومجلدات هيلين فورستر الثلاثة (١٩٧٤، ١٩٧٢، ١٩٨١)، كلها سير ذاتية تنتهى فى نقطة بعيدة تماما فى الزمن، حين تترك الكاتبة منزلها وتبدأ فى العمل أو تتزوج[١٥].

لا ينصب الهم الأساسى فقط على مقومات الحياة الفردية لكنه يبدو كذلك فى الوقت الذى يتم تذكره فيما قبل الحرب العالمية الثانية فى العشرينيات والثلاثينيات فى أغلب الأحوال، وحيث تؤثر جودة التذكر فى كون مقولاتها عامة إلى حد كبير، وحيث يتم التركيز على الطفولة التى تجايل آثار الماضى وعلى قيمتها وأوضاعها وعواطفها، ويكون هناك مستوى منخفض نسبيا من المرجعية التاريخية مما يعنى أن الذاكرة التى تقوم بالعمل هنا هى مجرد أيقونات قياسية لا يمكن التعامل معها ببساطة بوصفها كيانا لزمن خاص بل بوصفها منتمية إلى كل الأزمان، حيث يكون التأكيد – إذن – مستهدفا الاستمرارية الترددية التى ترتد إلى لحظة ما قبل التغيرات الاجتماعية العميقة المؤثرة فى المجتمع، تلك اللحظة التى تتصل من خلالها شبكة العلاقات الاجتماعية بحقائق المجتمع الفيكتورى وما قبله.

وتستمد الذاكرة الطفولية مشروعيتها من حقيقة كونها جزءا من إعادة صناعة التقاليد لتقف فى وجه ما يبدو أنه تغير خفى.

ويبدو فيض الكلمات الناتج عن الرواة الموجودين أمس واليوم- غالبا – مثل محاولة اعتراض طريق التغير، وإذا لم يستطيعوا إعادة الزمن إلى الوراء فهم على الأقل يستطيعون التمهيد للتغير المفاجئ فى ما لا يزيد عن كونه نموا تدريجيا لتظهر الحاجة لإعادة تحديد الهوية، أو – على الأقل فقط – الإحساس الذى يصوغ الهوية

الذاتية للأشخاص والأسر والنطاقات الثقافية التى يبدو لا وعيها كله الآن واقعا فى خطر ما[١٦].

تتسم المعالجة فى جوهرها بالمحافظة لكنها ليست بالضرورة ناظرة إلى الوراء أو على الأقل تقصر فعالياتها على الاتجاه اليمينى، كما أن الحنين الذى يتم التأريخ له، إذا كان ذلك بالإمكان، يمكن أن يكون منبعا للمستقبل إضافة إلى أن كل هذه الأعمال التى سوف أقوم بتحليلها ستكون معتمدة على المستوى الاصطلاحى، أو - على الأقل - على المجاز الذى يقول بأن الحياة قصة[١٧].

إن الافتراض الأساسى هو أن لكل شخص حياة تشبه بنيتها بنية السرد، والصيغ الحالية للسرد تتم معانيها من خلال الترابط المنطقى وتكون الأولوية للتماسك أو على الأقل الشكل الأيديولوجى منه فكل قصة تؤدى إلى تثبيت حالة من التقاليد والخبرات الجشتالطية التى تنتقى الصور الأمامية والمظاهر الموثوقة المؤكد عليها فى أثناء إسقاط الصمت على الخبرات الأخرى، وبسبب من ذلك فإن الذاكرة تكيف وتبنى وتحاكى وتخطط ما يمكن تذكره، إنها القواسم المشتركة المنظمة، والأجزاء، وخشبات المسارح، والتخطيطات المتوالية السببية والاحتمالية. وبعبارة أخرى فإن القصة تتأسس على حالة من الافتراض الإيجابى الأيديولوجى عن الزمن وعن الحقيقة بشكل اتفاقى، وهو ما سوف يفرض إطارا أيديولوجيا على ما يتم تذكره بسبب من شكل العرض الاستعادى، حيث لن تكون البنية المحذوفة بطبيعة الحال محددة.

وهناك اصطلاحات أخرى مثل: الصور العلمية الموجزة والنصوص السردية الأدنى وتغيرات الزمن سيتم نشرها، لكنها بالتأكيد ستؤكد حقيقة أن الذاكرة هى معالجة لإعادة البناء، وأن حقيقة التذكر تعتمد على الاصطلاحات القاعدية المستعملة بالقدر الذى تعتمد فيه على قناعة التحديد.

إن الإضافات المباشرة لحالات الماضى والأحاسيس المجربة ليست متاحة كما أنها تكون مبنية بوصفها سلسلة من الاستنتاجات المتصلة بالحاضر عن الآثار

(الخطابات والسجلات والمناقشات العائلية) الماضوية التى يكون من الممكن استعادتها.

وتصوغ النظرة الحاضرة للكتاب - فى إطار من الخبرات السابقة والعواطف الماضوية - السياق المرجعى لتلك التراجم الحياتية، وهو ما تطلق عليه كانثيا هاى "الصيغ المخططة للتحريف"[١٨]، حيث تكون الروايات بشكل استعادى منشورة لتقدم الأطر الخاصة للقيم التى تكون فى أغلب الحالات تقليدية، وتقود المسرودات المعادة باضطراد عن العشرينيات والثلاثينيات فى الصيغ التجارية الخاصة بالسير الذاتية بصورة جدلية إلى إعادة تكوين شبكة المنابع غير الدقيقة، التى يتم تصحيحها من أجل تلك الفترة التى ترتكز على الذكريات الغامضة غير القادرة على الصدمة.

ولا تبنى رواية الخبرات المتعلقة بتلك الفترة فقط النصوص السردية التى يمكن خلالها أن تكون اللحظة متذكرة، لكنها تصوغ كذلك أسس السرديات الأخرى ولذلك فإن ما يصير معروفا ليس هو فقط ما يكون متذكرا بل يكون أيضا ما يمكن أن يصبح مبنيا فى قصص الحياة الموجودة فعلا .

ويكوِّن كل من التلاحم المنطقى لفترة ما بين الحربين والذاكرة الحالية عنها، شيئا يعتمد على بنية أيديولوجية، وبخاصة فى بعض المظاهر التى تكون واضحة أشد الوضوح إلى جانب نوع آخر يعتمد على السير الذاتية التقليدية التى تعتمد على مجاز "الحياة مثل قصة"، وكلها تعتمد على ما أطلق عليه ماك أرثر: "طبقة الشخصية، بوصفها طبقة مركزية بانية"[١٩]، وباللغة التقليدية إذن تصبح طبقة الشخصية ذات سيطرة كبرى على ما يتم تذكره كما أنها هى التى تقرر أن الأحداث اليقينية والحالات المنزلية والأسرية والمحلية تأخذ مرتبة الأولوية داخل إطار المجتمع الواسع والاعتبارات السياسية التى تنخفض فى المقابل لأدنى درجة أهمية.

إنها إذن الحالة التى يكون فيها كل من الطفولة والفقر موضحين على نحو مضاعف بوصفهما دالين على الماضى الذى يكون (الآن) ناميا بسرعة كبيرة، وهناك نموذج تطورى تحولى تطبيقى لكل من الشخصية والتاريخ.

يقول لاكوف وجونسون – فى النقطة نفسها –: فى حالة تغير حياتنا نكون باضطراد معدلين لقصصها وباحثين عن تعبير بلاغى جديد[٢٠]، وعبر قياسٍ ما، تكون الرواية - التى تدور حول الطفولة فى فترة ما بين الحربين - مكونة لجزء من مخطط أيديولوجى واسع من خلال التاريخ الذى يكون معدلاً لكى ينتج بلاغة جديدة تعتمد على افتراضات تقاليدية ونمذجة استعادية لتقاليد مفقودة يتم إدراجها فى تلك الفترة.

وكما يعلق جيرى وايت فى جريدة الورشة التاريخية History Workshop Journal العدد (١٥) سنة ١٩٨٣ لا يوجد احتمال لأن يكون الزمن يعنى الكثير مثلما تعنى دراستنا التاريخية كثيرا بالنسبة إلينا، حيث لا يوجد حد إنتاجى للبورجوازية الجديدة وحساسيتها بالنظر إلى الجماعات التاريخية والمجتمعات العائلية التاريخية والسير الذاتية المطبوعة تجاريا والذكريات المجموعة بحب فى التليفزيون والإذاعة والجرائد[٢١].

إن إحدى مشكلات السير الذاتية المطبوعة تجاريا التى سنركز عليها فى تحليلات هذا الفصل هى تلك التى على أية حال ستقوم بالكتابة والتشكيل، إنها تعنى بالعمل داخل ما أطلق عليه جون برجر النسخة الحدية للذاكرة فاللحظات التى يتم تذكرها ستكون مغلقة بشدة على الماضى.

إن آثار الفقر والزحام والحرمان الموصوفة سيتم عرضها بكراهية واحتقار بواسطة الطرق التى يتم بها تأطير هذه الأشياء وتحريرها من الحاضر، وستكون هى نفسها جزءا من وقت آخر يتم فصله عن كل اللحظات الأخرى وسيظهر أثر النمط الاستعادى فى التبلد وصنع اعتياد لحالات هذه الصور الموصوفة، ويتم تقديم الفترة بوصفها مضمونا يتم اختباره أكثر من إقراره.

إن هذا النمط نفسه يقر الصيغ الموثوق بها للتذكر، ويستأصل ماعداها من صيغ لتكون المعالجات مشابهة لتحليل سوزان سونتاج للصور الفوتوغرافية.

فمن خلال الصور الفوتوتوغرافية يصبح العالم سلسلة من الجزئيات الصغيرة الواقفة بحرية والمنقطعة عن سياقها، ويصير التاريخ والماضى والحاضر عبارة عن مجموعة من الحكايات، وتصنع الكاميرا حقيقة مركزية قابلة للترتيب والإعتام، إنها نظرة للعالم الذى ينكر وضعية الارتباط والاتصال[٢٢].

يصبح الماضى إذن فى النوع الاستعادى حالة من الحكى، وفى المسلسلات المختلفة التى تتصل بعضها ببعض بواسطة بنى التماسك، والتى تنتج على أساس من أن الحياة قصة، وبواسطة روح الوثوقية الفردية، حيث يظهر نمط الحكى الذى يعتمد على ضمير الأنا الشاهد على الأحداث، وتكون حالة التواصل ممنوحة بواسطة ذلك النوع من السير الذاتية المطبوعة تجاريا بنفسها، التى تقوم على أساس كونها سلسلة من السرديات القائمة على الصور. إنها تستبدل الذاكرة بواسطة تثبيت الفترة ونقلها من معناها: ولا يمكن تفسيرها أكثر من ذلك حين الاعتماد على الزمن، ولكن يمكن ذلك من خلال الظواهر والصور.

ليست السير الذاتية المطبوعة تجاريا - بالتعارض مع ما هو متوقع - أداة للذاكرة بل هى اكتشاف لها[٢٣]، كما أنه يتم تسويقها للاستخدام الخاص بوصفها المشهد الذى يخلصنا من عبء الذاكرة[٢٤] عن طريق نشر ماض قومى يعتمد على الصور بوصفها مظهرا خارجيا للذاكرة.

فى تحليلات سونتاج يتم إحلال التغير فى الصور مكان التغير الاجتماعى بحيث تكون السير الذاتية الاجتماعية المتجذرة فى فترة ما بين الحربين جزءًا من معالجة مجازية أوسع، ويتم ذلك بالطريقة التى تبدو بها ذاكرة السلطة مكتشفة لإحلال خيارات الذاكرة المتاحة والتقليل من أهميتها، كما يشارك المجاز بوصفه جزءا من لغة السلطة، وذلك من خلال التاريخ والسياسة، ولكى يتم اختبار السيرة الذاتية المطبوعة تجاريا فإنها - باستثناء وحيد - تتم كتابتها بواسطة نساء صنعن شيئا لأنفسهن، وانتهزن الفرصة التى قادت إلى نوع من الحراك الفردى، كما أدت إلى إقصائهن عن

طبقتهن وضيق حركتهن على المستوى المحلى. إنهن قد كن - باستثناء وينفرد فولى - منتقلات من طبقتهن وليس إليها، وفى حالة هيلين فورستر فقد انبثقت هذه الحالة عن موقع طبقى معقد ومتناقص هو الذى سوف يتم اكتشافه فيما بعد.

وفى سبيل الفرار من طفولتهن تعود الكاتبات إليها بقدر ضئيل، على سبيل وصف هذه العودة بأنها زيارة أنثروبولوجية لبلد آخر. وتكون هذه الزيارة مبسطة أو مسطحة، وعاطفية أو معممة، أو تتم معالجتها بوصفها تبويبا منطقيا، كما أنها تكون مطبوعة من أجل نمذجتهن، أو حتى من أجل الطريقة التى يكنّ بها معبرات عن أيديولوجية خاصة لخبرة تمثيلية، وتتمثل هذه الخبرة فى المغامر، والموهوب، والعصامى، وواسع الحيلة، والمجتهدين للكسب وللتخلص من سياق خبرتهن الذى لا يكون مصنوعا باتصال مع طفولتهن بأية طريقة أخرى على المستوى الزمانى أو المكانى، وبالأحرى مثل بطلات لينا كينيدى.

لقد اعتمدت قصة "طفلة شيلسا " Chelsea Child لروز جامبل المطبوعة عام ١٩٧٩ على الفترة من ١٩٢٢ حتى ١٩٣٩، ففى الفترة من ١٩٢٢ حتى ١٩٢٩ توجد عائلة مكونة من سبعة أفراد يعيشون كلهم فى حجرة واحدة فى شارع مانور فى شيلسا، وفى عام ١٩٢٩ تم هدم الشارع فى خطة من خطط تصفية الفقر فانتقلت الأسرة إلى مبانى جوينس فى نهاية العام، كانت الكاتبة تعيش فى كوخ منعزل فى ساسكى، وقد عملت مدرِّسة فنون لعدة سنوات، وبائعة فى مؤسسة كبرى لبيع الكتب فى غرب أفريقيا، وقد كَتَبَت "طفلة شيلسا" بوصفها نتيجة لسلسلة من الحلقات الإذاعية ذات الخمس دقائق وعبّرت فيها عن طفولتها، مطلقةً عليها اسم "ساعة المرأة"، وقد كان الكتاب نفسه كذلك مختصرا ومعروضا فى سلسلة من حلقات البرنامج نفسه.

لقد صور الكتاب فى افتتاحيته الظلمة وضيق الأماكن والمساحات المزدحمة التى تعيش فيها العائلة كما وصف مخاوف طفولة روز، كما أن هناك إعادة وصف من

خلال استخدام النمط التبسيطى عموما فى هذا النوع من الكتابة عندما قالت فى أحد العناوين: "فى ليلة ما نزلت مع دودى"[٢٥].

لقد قضت روز معظم حياتها فى الشارع حيث لم يكن يوجد طعام كاف، والطعام الموجود كان يذهب معظمه إلى أبيها، وقد قادتها خبرتها الطفولية إلى أمنيتين:

الأولى هى أن تصبح كبيرة، والثانية أن تكون رجلا، لأن الرجل المنسوب فى رؤيتها إلى أبيها المدمن على الكحوليات قد بدا لها متمتعا بامتيازات متعددة، وهو غالبا ما يكون غائبا. إن أباها يشار إليه بوصفه مختلفا عن الآخرين فى الجوار بطريقة ما بسبب ما يقوم به من نقوش نحاسية رائعة إضافة إلى عمله الكتابى غير المنتظم.

لقد تعرفت روز على خيال القراءة بواسطة أختها دودى التى نالت العديد من الجوائز المدرسية، ليصبح التأكيد على أهمية القراءة خبرة عامة مكررة فى كل الكتابات.

وبالنظر إلى النوم وطرقه المروعة، من حيث فقدان الخصوصية، بالإضافة إلى ثبات النظام الغذائى (نوع الغذاء الذى لا يتغير) يوميا فقد مثل الفصل ذو السقف المفتوح - إجمالا - الحالة المادية والعاطفية حين تم تقديمه - تصويريا - لحصتهم من الحرمان كما أنه قد تم وصف الزحام ببساطة حيث كان مختزنا فى التفصيلات الدقيقة للخبرة العائلية.

إن جزءا كبيرا من تأثير الكتابة يكون ناتجا عن الطريقة التى تحاول بها الرواية أن تجعل القارىء عن طريقها ملما بخبرة الحالات من خلال تقنية الصورة الشخصية المقربة.

فى الفصل الثانى المعنون "شارعنا" يتجول الكتاب فى بيوت الجيران الحاليين حيث الفقر يجتمع مع الأناقة، وحيث يمكن تمييزهما بواسطة زوج من الحواجز

الحجرية لا أكثر (ص ١٨) مما يعد واحدا من المظاهر المتعددة التى توسع زاوية الرؤية من خلال الشخصية، وتسمح بفهم الحاضر من خلال إطار الذاكرة، ومع ذلك فإن الأعراف المتبعة فى مثل تلك الكتابات تحدث أثرا ملائما حيث يبقى النظر إلى المشاهدة - ببساطة - بوصفها مشاهدة وليست كتابة موسعة أو مسهبة، بالإضافة إلى ما يفوق هذا النوع من نفاذ البصيرة العرضى فى التحليلات السياسية.

يبدو الكتاب جزءا من نوع مرتكز على الذاكرة والحكاية، كما أنه منتج متميز من إعادة البناء التاريخى المكثفة ذاتها[٢٦]، وهو يعمل داخل الحدود المعروفة للنفس والفترة التاريخية والموقع والحقيقة، ويكون غنيا بالتفصيلات الدقيقة المنمنمة، وصانعا لتمثيلاته الداخلة فى سياق الثقافة الإمبريالية التى تقدم اقتراحات بالغة العمومية عن الخبرات الثقافية للطبقة العمالية، وكذلك عن حرمانها.

لقد تم تشخيص الشارع عن طريق اصطلاحاته العامة مثل: العادات، والأعراف، والشائعات، وألعاب العوام، والجنازات، ومكاتب الرهونات، والبيوت المتشابهة بتطابق، بحيث يقوم الوصف بعزل الشارع عن الزمن ويضعه فى صورة أو لوحة، وكل هذا يكون مع استثناء ظلال الحرب التى تكون مرة أخرى خبرة مسجلة داخل هذه الكتابات ولها علاقة بالزمن.

إن الأثر الأساسى للكتاب يبدو متمثلا فيما يشبه أثر معرض صور موضوعه الأساسى هو الزمن الماضى، وهو الأمر الذى وصفته نبذة غلاف الكتاب على اعتبار تألقه من خلال الوصف الذى يثير الذكريات عبر نوع من الحياة اختفى مع الحرب العالمية الثانية(٢٧) ليظهر ذلك الإلحاح الدال على الانتهاك الموحى والانقطاع الذى يسجل الكثير عن هذا النوع من الكتابة، خصوصا فى الطريقة التى يتم عن طريقها تسويقه وتعميمه جماهيريا.

وكما يقول كين ووربول فإن استمرار الخبرة ليس أيديولوجية منشورة باتساع داخل النمط الرأسمالى من المنتجات الثقافية، ويرتبط هذا التشديد على القطيعة

– على غلاف الكتاب – مع صياغة أيديولوجية أخرى للنمط الاستعادى حيث يبدو الكتاب المقروء بامتياز غنيًا بالسمات الإنسانية حال كونه مشروعا يفتقر إلى مصادر القوة العالمية لتظهر أيديولوجية إنسانية خاصة بوصفها متحكمة فى طريقة الحكى عبر مجموعة مستمرة وأبدية من القيم.

ويدعم أسلوب تزيين غلاف الكتاب بواسطة باميلا جوتشيلد تلك الفكرة عن نوع من الحياة قد اختفى، فالوقت الذى يتم تذكره عن طريق أيقونات مثل كروت التلاميذ الصغار، والبلى، وكسوة الملابس، ودراجات الاسكوتر، وعربات الآيس كريم المجرورة يدويا، كل هذا ينعكس على التمثيل الموجود بالكتاب وليس على تصويراته المحددة، حيث توجد بصيرة سياسية بالأوقات التى تعارض نمط الحنين إلى الماضى، وهذه ميزة أخرى للكتابات من هذا النوع، وهى بصيرة قد تم تعميمها على مثل هذا النوع من الكتابة، وتتمثل هذه البصيرة هنا فى صورة أم روز.

لقد حملت هذه السيدة أربع عشرة مرة تم منها ولادة خمسة أطفال فقط، وهى تعمل عاملة نظافة وتعتنى فى الوقت نفسه بالأسرة قدر ما تستطيع، وهو ما يجعل حبنا الشديد لها يبتكر وحدة عائلية قوية غير قابلة للتخريب (ص ٣٢).

فى الفصل المعنون "فى الأبرشية On the Parish" تتتبع الكاتبة الخلفيات والعلاقات بين أمها وأبيها، فالأم كانت ربة منزل كادحة، منذ سن التاسعة تم زرعها خارج البيت عندما كانت طفلة ثم بدأت العمل فى سن الثالثة عشر، وفى المقابل كانت صورة الأب عبارة عن ظل فيكتورى فى مواقفه مع بعده الواضح عن الاستعلاء، لكنه كان يكره هيئته الرثة البالية، إنها "ماما" تلك التى تظهر فى أغلب المشاهد المسرودة فى الكتاب، والتى رأت أن من أحبتهم يعيشون يوما بيوم، فى الوقت الذى يكون فيه الأب كارها للفقر ويحتقر كل شىء له علاقة بالطريقة التى (نحيا بها)، لكنه كان واقعا بصورة بائسة فى شركهما معا، وهو ما جعله غاضبا على مدار الوقت (ص ٣٥).

إن الأم - إذن - هى التى تضمن الأسس الاقتصادية للأسرة وحياتها: فهى تمتلك القاعدة الأساسية للتدبير المنزلى، فى كل من الإحساس الموضوعى، وامتلاك مصطلحات العلاقات المؤثرة.

وفى فصل "بارك الله أمير ويلز God Bless The Prince of Wales" يتم بناء السرد حول الخبرات المدرسية المبكرة، حيث تعلق الكاتبة على كيفية ابتسام الناظرة أحيانًا، أو تعلق على ثوب لطيف لطفلة صغيرة، لكن هاجسها الأساسى كان مركزا على تربية تتكلف ثلاث روبيات، وريفى، ونسخة ملكية من "إنجلترا" تبزغ من الرواية.

ومن الصعب - كذلك - أن نهرب من الإحساس بأنه على الرغم من أن بعض الأشياء تكون مقصاة من خلال الدلالات السلبية، والأخرى يتم تشفيرها بإيجابية لإحداث التقابل مع اليوم وخاصة "التدريب التام على العناية بالتجهيزات المدرسية بوصفها مادة بالطبع"، فإن النظام قد كان جوًا عامًا موروثًا، وقد احتاج معلمونا العظماء إلى ما هو أكثر قليلا من صوتهم القوى وعينهم الخبيرة لكى يحافظوا على قواعد الروتين، فكل لحظة داخل الفصل الدراسى كانت مفعمة بالعمل (ص٥٧). ويشبه كل ذلك الذاكرة المألوفة الآن للمعايير التى تتكرر كثيراً فى نقد الستينيات المنهجى على الرغم من عموميته.

وقد تمت الإشارة إلى الخبرة المادية الموضوعية بسلبية حيث: الحاجة إلى الملبس، والطعام الفقير، والبرد، والعمل غير المنتظم، ويتم ذلك أثناء تشفير مجموعة من بنى الإحساس، وخاصة ما يتعلق بدهاء الأم وحبها للمغامرة: "لن تكسب شيئًا مقابل لا شىء فى هذه الحياة .. فبطريقة ما أو بأخرى يجب أن تدفع ثمن ما تتعلمه" (ص٢٢).

يركز الكتاب على المراحل الأساسية للخبرة الطفولية، مثل المدرسة، واللعب، والمرض، والإجازات، والدعوات لحديقة الحيوان، ومسرحيات البانتومايم بوصفها

الاتصالات المفصلية المتنوعة، المؤقتة والعرضية، بين السلاسل المختلفة وجداول التفاعل فى الأسرة، والشارع والمستوى التعليمى المدرسى.

وعن طريق تنظيم الاستعادة - بلغة تلك المرحلة - تظهر صورة نموذجية من الخبرة تم إنتاجها لتعطى للذاكرة تماسكها عن طريق تقديمها فى صورة سرد، حيث تكون الأشكال والخبرات التى يتم التركيز عليها مغلفة بالدلالة الاستعادية، فى أثناء ما يكون ما عداها من أشكال وخبرات غامضاً أو تم إسقاطه تماماً.

تحدد بنية الحكى - العرف الأساسى المأخوذ من مجاز "الحياة قصة"- شكل الرواية المتمثل فى التتابع بين الصدمة والارتباك واليأس والنكبة، التى تكون كلها مبنية داخل إطار خاص، كما يتم تطويرها فى الحكى.

ومن الخبرات المطورة المستخدمة فى الحكى تصبح المشكلة جزءاً من البنية التى عن طريقها يتم تمثيل جانب من تسلسل لقطات يتسم بأنه نشوئى تطورى للحالة الراهنة التى يحاول الكتاب تمثلها.

وبوصفنا قراء فإننا نكون فقط موجودين فى عالم الحكاية وليس فى حكاية العالم. كما أن هناك اقتناعاً ينتج عن النمط الاستعادى بذلك الذى كفاه، وهذا النمط يتميز بسطوة داخل هذه الكتابات، ويحظى بقابليته للجدل وإثارته بسبب من صيغته الاصطلاحية التى تجعله ملائماً لأغراض أيديولوجية خاصة، يمكن أن تتمثل فى إعادة بناء الماضى خارج التاريخ فى لغة فردية تمثيلية مفترضة.

لقد تجسدت واحدة من قدرات شيلسا فى الطريقة التى غالبا ما تطرح بها دعواها بأن هذه السيرة هى سيرة عامة للوطن، خاصة مع الإشارة إلى المدرسة المشتركة والجماعة وخبرات الحياة، مثل النمو: لقد كانت منقطعة فجأة، وحياتك قد تغيرت فجأة فى ليلة واحدة (ص١٢٢).

لقد عززت خبرات والدى روز وإخوتها وأصدقائها وجيرانها شبكة الأدلة واستقرأت الذاكرة المتجايلة.

وفى الوقت نفسه ظلت الخبرات ذاتها منظمة حول الافتراضات الأيديولوجية الموثوقة: "إنها لا توحى إلينا أبداً بأن هناك أى شخص مسئول عن أن يمدنا بالمأوى لأنها وظيفة الأب (ص١٢٩)، إن النص يميل إلى بناء مبادرته من خلال خواء سياسى واجتماعى يقطع عرضيا ظاهرة معقدة بواسطة تموقع المسئولية وحدها داخل نطاق التعبير عن الفردية.

فى فصل "لا توجد معجزات من أجلى No Miracles for Me" تتم محاكاة الطفلة بوصفها صيغة سردية يتم من خلالها استخدام الإيجاز والسخرية للتعبير عن الطاقة الكبيرة، والدهشة، تأسيسًا على خبرات المدرسة الثانوية، مع النظرة الطفولية إلى ذكريات بالغة الرسوخ، وعلى السعى الحثيث الذى يمكن للطفل أن يكتسب من خلاله قليلا من البنسات. وفى الوقت نفسه تمنح مدارس الآحاد الإشارة الأولى للتمييز المتبوع بفرصة فى الجلوس فى مكان خاص بالمدرسة، حيث يوجد نظام خاص لتلقى القليل من المنح التعليمية. (ص١٦٥).

فى الاستعادة تستدعى الشخصية الخبيرة لحظة الدلالة والاختلاف بوصفها علاقة حدية، حيث إنها لا تكون متذكرة فقط بوصفها متميزة، بل كذلك باعتبارها راسبا خاصا من الماضى:"سأدرك منزلتى"، فهى الوحيدة فقط من اثنتين متموقعتين داخل فصل مكون من ستة وثلاثين فردا، مما يدل على أنها قد خبرت نوعًا من ازدواجية الخطاب اللغوى بين المدرسة والمنزل. وفى الحقيقة فإن الصيغة نفسها يمكن النظر إليها بوصفها صيغة لازدواج الخبرة واللغة، مع شفرة إنجليزية خاصة على المستوى اللغوى، كانت مستخدمة من أجل إيجاد تصنيف خاص للخبرات خارج محدداتها الطبقية، ناثرة فى داخلها لغة حوار هذه الشخصية فى فترتها تلك، وترجمتها إلى اللهجة المحلية.

إن كل سيرة ذاتية هى صيغة للتمفصل المزدوج فى الخبرات واللغة، صيغة زمانية تشبه ما يمكن أن نقوله عن "الحظة الراهنة" حينئذ.

لقد وجدت أختاها عملا فى معرض فنى، وهو ما جعل طريقتهما فى الحديث، وثقتهما بنفسيهما تتطوران يوما بعد يوم مع استمرار العمل (ص١٧٦).

لقد كان هذا الجزء متميزًا - بالفعل- بواسطة تغير درامى متصاعد لتسجيل الأحداث، حيث يبادر الزمن الحاضر بتبنى التوازن مع بعض الصياغات المتماثلة والتنكر البيئى لسبل الرؤية المبكرة: نبدأ كلنا بلا وعى فى التشبع بقيم السوق، لقد بدأنا فى الاسترخاء والتحدث بوعى معجب تجاه الناس المتميزين، وقد تعلمنا كيفية حمل طبق الفنجان فى وقت تناول الشاى، لذا فعلى الرغم من أن طفلة شيلسا هى أحسن صورة عرفتها عن الحياة فى غرفة واحدة[٢٨]، فإنها - كذلك- تعد وثيقة غير عادية عن الشكل الذى تكونت به قيم حدود الطبقة حول الرخاء، حينما تكون دلالاته الوضعية واضحة تماما فى العمل.

تدخل روز عالم الفن والموسيقى والمدرسة، وتصبح المدرسة ملاذًا من المنزل والجيران، لقد فقدت نقاط الاتصال مع كليهما، ولم تعد تجد شيئًا يقال.

يرسم الفصلان السابقان - بسرعة - تطور انتشار قيم البرجوازية، وتحرك القيم الفردية نحو الانتشار.

بالإضافة إلى أن مكونات الشارع تعكس بصورة ما حياة الجماعات الخاصة داخل المدرسة.

وفى ختام الكتاب (أواخر الثلاثينيات) يتم ذكر إشارات عابرة عن الحرب فى إسبانيا حول الجيتوهات اليهودية ونشوب الحرب، حيث فرقت هذه الحرب أفراد العائلة، عندما كان كل واحد يحاول أن ينجو بطريقته الخاصة وبالطريقة التى تم الإعداد لها جيدًا من قبل (ص١٩٢)، وتمتلك الصفحة الأخيرة - فى هذا النطاق - جودة شاملة، حين يتم فيها تقديم مخطط لقدر أعضاء العائلة المختلفين فى الحرب. لقد أدت المؤلفة نفسها الخدمة العسكرية فى أرض المعركة.

يجمع المقطع الأخير كذلك اثنين من الأشكال المتميزة من هذا النوع من الكتابة حين تركز على المغامر الذى نجا من ويلات الحرب، وعلى اختفاء عالم ما قبل الحرب: لا شيء أبدًا كان هو نفسه مرة أخرى، لقد ردت الحرب العالم إلى الوراء عما عرفناه، لقد اختفى إلى الأبد (ص١٩٢).

يبدو مثل هذا التعبير ملخصًا لفكرة الانقطاع المبكر المشار إليه من قبل، الذى يشى بأن الفقر الواقعى قد تلاشى فى هوامش الصفحة، ذلك الفقر الذى يمكن مقارنته، حتى على قياس مختلف سوف يكون معاشًا بواسطة مليون أو أكثر من الأسر المشردة اليوم فى بريطانيا. وبالإضافة إلى ذلك ستضاف مجموعة أخرى من البراهين التى سوف توجد بواسطة كالدر وهاريسون وبيلينج (وهو ما سوف نناقشه فى الفصل الرابع) حيث يظهر ذلك الأثر للحرب الذى لم يكن ليدفع المجتمع إلى وجهة جديدة لكنه يعجل من تطوره فى موازاة الوضع القديم[٢٩].

يوضح جولدنج وميديلتون فى "صور الرفاه" كيف يمكن للأسطورة التى اختفت للأبد أن تسجل بعمق فترتها، كما يمكن لكل واحدة من السير الذاتية أن تضيف إسهامها الخاص فى هذا الصدد[٣٠].

تثبت كل واحدة من هذه السير أن الناس الذين يضطلعون بالمسئولية فى حياتهم الخاصة لا يمسكون بالكابات فى أيديهن من أجل منحة سهلة، لكنهم يحتفظون بالتفاوت الاجتماعى والحرمان من خلال الموهبة والدهاء والمغامرة مع التظاهر بالكتابة بوصفها برهانًا نهائيًا على مسئوليتهم. وعلى الرغم من كفاحهم فإن كل كاتب يكون قادرًا على بناء قصة حياة متماسكة ومتوحدة وذات معنى : "كانت تكافح دائما، واستغرق الأمر أكثر من حرب لكى تتم هزيمة أمى، وفوق كل ذلك كانت مقاتلة طوال حياتها بدون أن تتلقى المساعدة من أحد" (ص١٩٢)، وقد كانت هذه الجملة هى الأخيرة فى الكتاب.

ويؤكد تعبير (بدون مساعدة) على المسار الفردى لنمط السير الذاتية بوصفه مفتاح قواعدها. كما أن هناك تحليلا بسيطا يقترح سبباً لبناء خبرتها الحياتية على هذا النحو التى كانت فيه مفتتحة قواعدها. كما أن هناك تحليلا بسيطا يقترح سبباً لبناء خبرتها الحياتية على هذا النحو التى كانت فيه محرومة وفقيرة للغاية على نحو مختلف بلغة الحالة الراهنة للأسرة.

لم يقدم الكتاب - إذن- نفاذ البصيرة داخل البنية الاجتماعية التى أنتجت مثل هذا الفقر الشديد فى البداية، وثانياً قد صنع امرأة تنتمى إلى العالم بلغة علاقتها مع الأسرة، غير أن هنالك تناقضاً ما يمكن أن يكون موجوداً فى الذاكرة ومدوناً فى كتاب "بنات مطيعات Dutiful Daughters" لأمهات مقهورات بواسطة - وبسبب من - وجودهن، ووجودهن الخاص فقط[٣١].

على أية حال فإن هذا الكتاب قد ظهر للنور من خلال حالة مختلفة جداً من القياس لنكتشف معاً ماهية المجتمع وفعله اللذين يسهمان بنصيب كبير فى خبراتنا (ص٩). حيث إن "طفلة شيلسا" قد صممت من أجل تمييز الشخصى من السياسى والفردى من الاجتماعى.

وبالنظر إلى سيرة هيلين فورستر ذات الثلاثة أجزاء : "بنسان لعبور البَرَكة Towpence to Cross the Mersey" (١٩٧٤وأعيد نشرها ١٩٨١)، و"سيدة من ليفربول Liverpool Miss (٧٩-١٩٨٢)، و"عبر مياه ليفربول By the Water of Liver- pool" (١٩٨١-١٩٨٣)، نجد أن هذه الأجزاء الثلاثة تركز على الثلاثينيات؛ حيث كان الكثير من الخبرات قابلاً للمقارنة على المستوى المادى مع مثيلاته فى طفلة شيلسا. مع أن ظروف العائلة كانت مختلفة تماما[٣٢] فقد كانت حتى سن الثانية عشرة مجرد بنت من بنات الطبقة الوسطى تعيش فى جنوب غرب إنجلترا منكبة على مدرستها الخاصة، مع وجود خدمة فى المنزل، وبعد إفلاس والدها عام ١٩٣١ ونزاعه بالتالى مع أمها وأختها انتقلت العائلة إلى ليفربول؛ حيث كان الأب يأمل فى أن يشغل وظيفة محاسب فى شركة شحن ملاحية.

لكن ما يتفرد به هذا الكتاب عن أمثاله من نوع السير الذاتية أن باقى الكتب لا تعمل داخل أيديولوجية عائلية فى الجزء الأكبر منها؛ حيث تكون العائلة ببساطة مجرد وجود مادى مع إحساس محدود بالعلاقات على الرغم من أى شىء.

تتتبع هذه الكتب انبثاق الكاتب من مجموعة الضغوط وأشكال السخط الأسرى: حيث يكون السقوط سريعا كالشهاب، والصعود تدريجيا حثيثًا.

وبوصفها رواية عن أسرة من الطبقة الوسطى، فإن البطلة تشق طريقها بالقوة خلال الإحباط لتحيا حياة أغلبية أبناء طبقة العمال الكادحين فى ليفربول، فقد كانت هذه الأجزاء الثلاثة منشغلة بالخلفية العامة والوضع واللغة المحلية والمظهر الخارجى، حيث تتكرر تعبيرات مثل: رجل المدرسة العامة، ولهجة أكسفورد، وهذه التعبيرات تتكرر على مدار فترات قصيرة لتحدث تقابلا مع اللهجة الحادة لأبناء ليفربول.

وكما يحدث فى كل الكتب التى تعتمد على النمط الاستعادى فإن النص يكون عالمًا بمستقبله وتأكيداته الخاصة واختياراته، كما يتم استغلال إغفال بعض التفضيلات لصالح الإدراك المتأخر.

تعيش الكاتبة الآن فى كندا مع من أسمته بـ "أستاذى العزيز" و"ابننا" مع قدرتها على إظهار نجاتها من الشروط الصارمة والحالة القاسية المتمثلة فى الحرمان.

ويخدم التركيز الحاد على لفظة حينئذ (then) هذه الفكرة بوضوح أكثر من لفظة الآن (now)، فهناك إذن بعد مزدوج للزمن وبالتالى لنمط الحياة.

لقد جلب لها النجاح إصرارها على المواظبة فى المدرسة الليلية، وشجاعتها غير المشكوك فيها فى مواجهة الطفولة المحرومة ماديًا وعاطفيًا، وعلى الرغم من ظروفها فقد تم لها النجاح.

لقد كانت الكاتبة ممنوعة بشدة – لوقت طويل- من المبادرات العامة والتفكير فى مثاليات المجتمع على الرغم من عمل المؤلفة بوصفها عاملة اجتماعية غير مؤهلة، وهو ما جعلها تواجه كثيراً من الحالات القاسية الصارمة من الإحباط. أما فى حالتها الخاصة فتوجد إشارات متكررة إلى والديها بوصفهما مديرين سيئين ومهملين ومتهورين، وإلى أنهما يتميزان بانطباعية شديدة، لقد رأت الكاتبة فقرهما بوصفه علة فردية (سبعة أطفال، ودائمًا مديونين).

وعمومًا فإن هذا هو تقديم أفراد الطبقة الوسطى لفقر الطبقة العمالية، ذلك التقديم المقصور على السلوك الفردى والمتعة، والمصمم لكى يقوى النظام الحى لبنية التفاوت الاجتماعى. لقد نظرت إلى أجر والديها البسيط بوصفه غير ملائم لرجل المدرسة العامة، لكنها لم تستطع عنونة أو تلخيص العواقب الوخيمة لعدم الملاءمة هذا. وبوصفها مسافرة عبر الطبقات، وعلى الرغم من أنها قد اعترفت بأن كثيراً من عائلات الطبقة العمالية تدير شئونها بطريقة أفضل من الطريقة الخاصة بأسرتها، فإن هنالك تبصراً محدوداً، هو ما تطلق عليه وينفريد فولى البنية الرأسمالية لمجتمعنا، يتم بثه داخل الكتب/الأجزاء الثلاثة. وعلى أية حال فإن شيئًا ما غير سياسى سوف يكون مكرراً، لتبدو البنية العامة لهذه الأجزاء معتمدة على مسار عودة الكاتبة إلى طبقتها الأصلية، إنه طريق الحراك الموجه.

وسيكون بذلك الفصل الثالث عشر من الجزء الثالث صريحًا تماما فى إظهار وجهة نظرها بالنسبة إلى الفقر والرفاه: "أحيانا ما تجعلنى النظريات وترجمات الإحصائيات أضحك وأفكر فى الاستغلال العنيف للمساعدات الاجتماعية خلال ما عشته، إن بعضًا من جيراننا يعرفون كل حيلة، ويستخدمون كل عقولهم الذكية جداً لكى يحصلوا على ما يحتاجونه من الوكالات المتعددة فى المدينة، حيث كان ذلك على وجه التقريب يشبه العمل بالنسبة إليهم، لقد كانوا – جميعًا- فقراء، ومع ذلك ففى الغالب لم يكن أكثرهم احتياجًا هو من يستطيع الحصول على أكبر قدر من المساعدة،

والآن – بعد ثلاثة أجيال– أصبح هذا الخداع فنًا يعيش – عن طريقه – بعض أولئك الناس في راحة، إنهم – على الأرجح – سيكونون حائزين لقدر الراحة نفسه إذا ما حولوا دهاءهم نحو كسبهم لعيشهم. لكن الفقر الباكي– على أية حال– يمكن أن يكون عذرًا جيدًا لخلع عبء المسئولية عن كاهل الفرد(٣٢).

إن هذه الكتب تسجيل مؤثر للحرمان، وكذلك تسجيل للطريقة التي تكون بها حياة فتاة صغيرة قصيرة ومهملة إلى الدرجة التي تصل فيها إلى أن تكون مجهولة بالنسبة لمن حولها، وصامتة، ومراعية لرغبات الآخرين، كادحة في المنزل، ومتواضعة ومطيعة.

يمكن النظر إلى هذه الكتب – إذن – بوصفها وثيقة على التمييز الجنسي والتقييد النوعي كما أنها – كذلك – تعد دليلا سلطويا، وفوق ذلك فإنها تدلي بشهادة حول السبق الأيديولوجي المشار اليه سلفًا في أن تقف على قدميك الاثنتين الخاصتين بك، وتفعل شيئا لنفسك، وتتحمل مسئوليتك ولو لمرة واحدة في حياتك، وهو ما يجعل هذه الكتب موضحة لفكرة عامة تقوم على ما يمكن أن نطلق عليه: المساعدة الذاتية.

وبوصفه صورة من صور الرفاه، يلائم المقطع المقتبس السابق بشدة الإطار الداخلي للحركة الارتجاعية الحالية، المؤرخ لها منذ منتصف السبعينيات.

وفي مواجهة الأزمات الاقتصادية يبدو الهجوم المساند معروضًا على البنى التي تتعامل مع الفقر بوصفه أسطورة، وفي الحقيقة فإن الكثير من الأفكار والتعبيرات والمجازات المستخدمة في هذا الهجوم سيكون لها صدى واضح في أعمال هيلين فورستر. وعلى الرغم من ذلك فقد كان استدلالها منصبا على المتسللين إلى الطبقات الأعلى أو المتسربين من الطبقات الأدنى.

في تقديم جولدنج وميدلتون لكتاب "صور الرفاه Images of Welfare" يتحدثان عن: "كيف أصبحت أزمة الاقتصاد البريطاني فرصة حقيقة من أجل إيجاد توزيع

اجتماعى للفقر، وكيف كانت أزمة قاسية كما لو كانت فى صدمتها تهدد كل دعامات حالة الرفاه الحديثة.[٣٤] للغة وبراهين الطبقة التى تستخدم فى تحليل هيلين فورستر التى تنتمى لسيطرة الطبقة الوسطى وأيديولوجيتها الخاصة بالحرية الفردية الجديدة.

ويكون الاتصال الوحيد مع النص- باستثناء الفعل الأول والأخير- هو المنبنى حول استجداء الرفاه وازدراء الرأى العام للنظريات الاجتماعية. وقد كان خطاب هيلين فورستر منتزعا - أغلب الظن - من اللغة القاعدية والأيديولوجية المضادة للرفاه.

لقد أصبح الفقر غير المستحق فى المعتقدات الحالية المتصلة بعالم الجن والعفاريت هو الغالب؛ حيث تم بناء فردية أخلاقية حول الشخصية المغامرة التى تنتصر على الظروف التى يمكنها أن تقود الكسول والتافه إلى الإفلاس الخلقى والروحى.

لقد أصبحت هيلين التى استعادتها هيلين فورستر من الثلاثينيات مظهراً لنموذج إرشادى فى حالة مناهضة للفكرة الرئيسية حول نموذج الرفاه[٣٥] والكلمة المفتاح هى الاستقلال، بحيث يكون نموذج الشخصية فى مركز خيال الحكى الذاتى قد تم امتحانه فى الفصل الثانى.

فى "صور الرفاه" يبرهن جولدنج وميدلتون بإقناع على أن هناك ثلاث أفكار مفاتيح تصوغ الأسس التى يرتكز عليها الفهم العام للفقر والرفاه، وهى الفعالية والأخلاق (للعمل الأخلاقى، والاكتفاء الذاتى)، وعلم الأمراض (لعدم الملاءمة الذاتية بوصفها سبباً للفقر). لقد اقترحا أن تلك الأفكار لها جذور عميقة فى الوعى الجماهيرى وحددا فترتين (مفتاحين) ترسخت فيهما هذه الأفكار فى الخطاب السائد، وهاتين الفترتين هما: من ١٨٨٠ إلى ١٩٢٠، وفترة ما بين الحربين العالميتين حيث أصبحت الصور السائدة مطبعة، وحيث أصبحت الصحافة الجماهيرية الدائرة تعتمد

على تكتل حقيقى، مع كونها مقيدة بواسطة اقتصادياتها إلى قبول غير نقدى للترتيب الاجتماعى، مما مد الصوت الرسمى من أجل كثير من الاهتمامات العاجزة التى أعادت التشكيل عن طريق تحكم اجتماعى، أكثر مما مدته بإصلاح العدالة أو التباين الاجتماعى[٣٦].

تتحدد مفاهيم اللعبة الأخلاقية للسير الذاتية المطبوعة تجاريًا داخل الممارسة الاقتصادية المقيدة – كذلك– بالموافقة غير النقدية على الترتيب الاجتماعى، وهى تعمل جيدا داخل مفردات وبلاغة الطبقة الوسطى الدنيا واقتصادها الأخلاقى المكتفى ذاتيا والفردى والمعزول اجتماعيا، والمحتوى على العمل بجد، وعلى إدراك عدم الملاءمة الفردية (مثل والد روز جامبل، ووالدى هيلين فورستر) حيث يعد عدم الملاءمة هذا سببًا مهما من أسباب الفقر.

أما الفترة الثالثة المحددة لتلك الأفكار فى الخطاب السائد فهى العقد السابق مع مرض الخوف من السرقة الخاص به، والارتداد من الشخصية المرفهة إلى اليمين الجديد.

إن قصص الحياة، والسير الذاتية المطبوعة تجاريا، والمطبوعات الجماهيرية (الشعبية) كلها قد لعبت دورًا دالا فى إعادة زيارة فترة ما بين الحربين من أجل إعادة تطبيع الصور الموثقة المسيطرة، المؤصلة والمحولة رسميًا وسلطويًا بواسطة ذكريات عن الزمن تستخدم للمرة الأولى، حيث تبدو المشكلة بواسطة المبادرات الحالية التى ترد – بطرق متعددة – الرأى العام الاستطرادى عن تلك الفترة إلى أصولها.

تلك الأعمال الجماهيرية، التى يتم تفنيدها بفعالية بواسطة التاريخ الشفاهى وكتابات العمال، تشكل غالبية خطاب منتجات ووسائط القيم والمظاهر والصور التى يحل – عن طريقها – الناس شفرة سياسات حالة الرفاه.

وبوسعنا النظر إلى الكتابات التى نناقشها فى هذا الفصل بوصفها تجددا وتعيد مجموعة من الأفكار والصور والمعتقدات التى شكلت فترة ما بين الحربين، تلك التى صنعت اتصالا أيديولوجيا مع الحاضر فى أثناء اختفاء الشروط المادية إلى الأبد مع الحرب.

"التقدم يجُبّ ما قبله"، إنها أسطورة شعبية متجذرة تاريخيًا تتبنى حول الرقى الذاتى الفردى وتوقف الذاكرة الشخصية المحددة. كما يتم تحويل الصور الأيديولوجية المحددة (حسب تعبير جولدنج وميدلتون) إلى دراما داخل منطق الحكى، وفى الحقيقة فإن البنية التحتية لكتابات هيلين فورستر تتجسد فيما يمكن أن نحياه داخل معانينا ونطبق - حسب لغة تاتشر - النموذج البسيط لإدارة الربح الوطنى.

إن الفقر هو تلك الآبار ذات العيون العميقة الفارغة، وهو الأطفال ذوو البطون الفارغة، فى عالم تشارلز ديكنز بالتحديد، وإنه - كذلك - هذا السياق المدعوم بالبعد، وتقريبًا هو التصوير الديكنزى للذاكرة البينية الذى يعارض أى ادعاءات معاصرة عن أن الفقر قد اختفى، حيث تكون الأسئلة حول الحرمان النسبى غامضة بواسطة الصيغ المنطقية قطعًا، على المستوى الذهنى والفعلى. وضمنيا لقد كانت هذه الدرجات القصوى، فى الحقيقة نموذجية وعامة، ولا يوجد مستوى آخر من الفقر قدا تم تقديمه بهذا الوضوح.

والآن قد تمت أسلبة فترة ما بين الحربين بوصفها العصر الذهبى للفقر الواقعى. وعلى الرغم من أن ظروف هيلين فورستر كانت معطى استثنائيا لوضع الأسرة الطبقى فقد كان هناك - مع ذلك - فى كتاباتها حكمان عامان غالبان يتمثلان فى أن الأسرة لم تدبر ميزانيتها المنزلية جيداً، وأنها كانت تجلب على نفسها تعهدات طائشة عن طريق صفقات خاسرة، وأنها كانت مبذرة، وأن ذلك النجاح الذى وصلت إليه الكاتبة يعرض البنية الاجتماعية التى كانت متحركة نحو الانفتاح، وداعية نسبياً إلى المساواة.

تتلاءم التعميمات الصياغية مع الاستجابات للأسئلة المطروحة بواسطة جولدنج وميدلتون عن أسباب الفقر[٣٧]. والنطاق الواسع للإجابات الذى وجداه يؤدى إلى عدم الملاءمة الاقتصادية للفقراء، ويبدو أن المقولة النهائية يتم استنتاجها من الأطر التأويلية الخاصة والشفرات الأيديولوجية التى يتم حلها عبر الوسائط التى تعبر عن الحراك والجدارة الحكومية.

تعيد كل سيرة ذاتية بناء لحظة الدرجات القصوى من الحرمان، وتجمدها وتؤكد على شخصيتها الاستثنائية، إنها معروضة بوصفها دليلا للطريق إلى الخروج من الاضطهاد، لكن الحالة الطارئة التى نعيش فيها ليست هى الاستثناء بل هى القاعدة [٣٨].

وعلى الرغم من أننى أؤكد على المظاهر البنائية والأيديولوجية لسيَر هيلين فورستر الذاتية، فإن ما يجب أن يقال هو أنها تتضمن وصفًا مقنعًا للألم، والإذلال والجوع والإحباط، وأنها دليل على الساعات الطويلة من العمل المضجر من أجل أجر ضئيل. إنها تعد كذلك وثائق مهمة لعدد من الحالات عن الطبقة والجنس sexuality والنوع gender، ومؤطرة فى لغة متحفظة ولطيفة.

وتهتم أعمال هيلين فورستر على وجه الخصوص، عادة، بحالات الاختلاف؛ ففى اللحظة التى جاءتها فيها دورتها الشهرية لأول مرة، وكانت تعانى من ألم رهيب أحضرت لها أختها فنجانًا من الشاى: فنجان من الصينى الردىء على طبق لا يلائمه.

وباستثناء وينفريد فولى فإن معظم السير الذاتية تشترك فى التوجس الواضح من الصراحة خاصة فيما يتعلق بالجنس، فسيرة هيلين فورستر "بنسان لعبور البركة" تم تحريكها بواسطة تجميعها لمئات من التراكيب اللغوية (سكننا الجديد، والموافقة القلبية، والوفاء بالوعد، والمفهوم، والإحياء) التى تنتج نمطًا مبعدًا للملاحظة والتبادل

الفاتن بين الأطر الفكرية التقليدية والغامضة الناتجة عن سقوط الطبقة الوسطى، والخبرة الفعلية عن الحرمان المطلق.

وتمتلئ هذه الكتابات بالصيغ الجاهزة والحشو، ويحتمل أن يكون سبب ذلك أن هذه الذاكرة عن تلك الفترة المبكرة قد تركزت على الخبرات التى لا تستطيع أن تعرفها مباشرة، كما أن استخدام لغة مسطحة هو جزء من الهجوم على فجوات إعادة بناء الخبرات بصورة درامية، فكل من الشخصيات والحوار قد تم عرضها بشكل ساخر، كما تم استخدام الجدل الساخر. فعادة ما تكون النساء بدينات وقذرات مع كونهن شقراوات، كما أن للرجال صوتا فظًا، وللمشاة أنوفًا راشحة.

من الممكن أن تشخص لنا هذه اللغة المستخدمة - كذلك - نموذجًا للتربية الذاتية، ومن المحتمل فى هذه الحالة الخاصة أن تكون بمثابة الهجوم على كبح إنجليزية اللغة الإنجليزية بعد ثلاثة وعشرين عاما قضتها الكاتبة فى كندا، ومن الممكن أيضا أن يصف لنا هذا قاعديتها الغائية فى الأداء.

وتتم رؤية شفرة الأسرة المعقدة فى الخطاب - حتى فى الخطاب الاستعادى- بوصفها ما يخلص الأسرة من الجحيم، وعلى أية حال فإن التذكر الشخصى بما هو حقيقة، هو كذلك حالة مشروطة بواسطة شفرات محددة بصرامة للمبادرة بسبب كون الجزء الأول قد تم استقراؤه جماليًا كما تم بناؤه داخل زمن لا زمنى، وذلك فى حين كان الجزآن الآخران أقل من ناحية الأثر العاطفى، وأكثر امتلاءً بالتفصيلات، كما أن لهما اتجاهًا قصصيًا واضحًا مبنيًا حول الفردية النموذجية التى لم تنتف عن "سندريلا": " فليست كل عرابة جنية تحمل عصا سحرية" (Bwl ٥٢).

إن التقابل بين حاضرها - الحياة فى حى الفقراء - وأسلوب حياتها فى الماضى سوف يترابط باتساق حيث يتم التفكير فى هذا التقابل بوصفه حقائق الحياة الطبيعية، وليست حقائق البنية الاجتماعية:

"تقريبًا لا يوجد شيء كنت أفكر فيه عندما كنت طفلة بجوار إديت أو جدتي، حيثما بدا أن ما كان وثيق الصلة بالموضوع في حي الفقراء كان يحدث يوميًا: سُكْر وقتال، وحيث كانت النساء يجلسن في الأركان المظلمة مع الرجال يلامس بعضهم بعضًا، في عادة كنت متأكدة من خطئها، لذلك لم يكن لدى أي علم عما كانوا - فعلا - يفعلونه، لقد كان مكانًا تعد السرقة فيه مهنة محترمة تمارس على نطاق واسع، وكان الحُدب والعُرج من كل نوع يتدبرون أمرهم كأحسن ما يمكنهم فعله مع رعاية صحية بسيطة جدًا، وكانت اللغة مملوءة بالفحش، ولذلك فإنني - لوقت طويل - لم أفهم المعنى، وحتى في مجموعة أبي الخالية من مثل هذه الهموم كانت الأفكار تناقش، ونظريات الوجود يتم تقديمها وشرحها، كما كان من الممكن إعادة خوض الحرب بذكاء في ضوء التاريخ، وقد أتيحت الموسيقى والرسم والتخطيط المعماري الجيد بوصفها هبات من الحكومة، وكانت الأزياء، والسلوك، وطرق الحياة والتربية والسياسة كلها مأخوذة على نحو جاد". (ص٤٥).

لا يوجد - إذن - إحساس مقترح، وذلك لأن كلا العالمين من الممكن أن يكون متواكلا على الآخر، كما أن حالة واحد منهما تكون نتيجة لحالة الآخر، وكما يقول بنجامين في "إضاءات : Illuminations" لا توجد وثيقة على المدنية لم تكن في الوقت نفسه وثيقة على الهمجية" (ص٣٩).

كان عنوان فصل الخاتمة في الجزء الأخير من سيرة هيلين فورستر "عند مياه ليفربول By the Water of Liverpool" هو: "مارس ١٩٥٠"، وكان يظهر في شكل الاستعادة داخل الاستعادة حيث كانت الملاءمة السردية قد انتهت في منتصف الحرب العالمية الثانية، ففي نقطة ما تكتب: "الحفرة المغطاة عند قدمي كانت قد سببتها قنبلة صغيرة سقطت في هذا المكان، في ليلتنا الأولى في بيتنا الجديد. والآن أنا في مارس ١٩٥٠ حيث أنوي أن أحرق مذكراتي عن كل حياتي الماضية، قبل أن أمد لنفسي طريقًا جديدًا في الحياة يتسم بالجدة، ولا ينتمي كلية إلى كل ذلك الذي قد ذهب من

قبل، لقد ذهبت إلى الهند لأتزوج من الأستاذ الهندى اللطيف، أستاذ فى الفيزياء النظرية ... (BWL٢٧٨).

فى فصلها الافتتاحى من الجزء الأول تصف الكاتبة أخذها لابنها الكندى المولد إلى ليفربول لأول مرة وتقول: "لقد ابتسمت، رأيت كل شيء من خلال عينيه الغريبتين" (TCM: ٨).

وبمعنى ما من المعانى فإن الفصل الافتتاحى والفصل الختامى يقترحان المنهجية المستخدمة دائمًا: الأثر التغريبى والانقطاع المفاجئ. إن الكتابة - فى هذه الحالة بالنسبة إلى الكاتبة - هى تسجيل وإحراق لصور حياتها الماضية عن الماضى الذى لا ينتمى إلى كل ذلك، وقد ذهب سلفًا، لقد كان محور الكتابة ببساطة هو: ذات مرة وفى وقت ما.

تمت إذاعة سيرة وينفرد فولى "طفلة شيلسا" فى هيئة الإذاعة البريطانية مسلسلة فى برنامج "ساعة المرأة" لأول مرة فى مارس ١٩٧٣، كما تم طبعها فى كتاب ذى غلاف مقوى عام ١٩٧٤، وفى كتاب ذى غلاف ورقى عام ١٩٧٧، وقد اعتمد فيلم تليفزيونى عنوانه "يسكن معى" على هذا الكتاب، وكان الفيلم من إنتاج هيئة الإذاعة البريطانية كذلك.

وتعترف وينفرد فولى فى المقدمة بأن الكتاب ليس "هو كل عملى الخاص"، وتشير إلى مجموعة من الذين ساعدوها فى تطويره، كما تذكر- كذلك - أخواتها المستمعات إلى برامج ساعة المرأة، اللاتى كتبن خطابات تعبر عن إعجابهن إلى هيئة الإذاعة وإليها.

لقد شكل الجزء المذاع فى الإذاعة الجزء الأول من الكتاب المطبوع، ثم أضيفت سنوات الخدمة العسكرية بوصفها الجزء الثانى، ومرة أخرى تتم الإشارة إلى عمل شيليا ألكين فى التحرير والترتيب.

"أشكر كل هؤلاء العاملين من أجل تمييز هذا المشروع عما سواه، إنه التعاون الأخوى الفعال"، ويشير الإهداء - كذلك - إلى كل المكافآت التى ضمنتها بوصفها ابنة وزوجة وأم وحماة وجدة، والتى من المحتمل أن تكون مقصورة على نسبتها النوعية، لكن الكتاب نفسه كما صرحت الكاتبة بنفسها فى القناة الرابعة فى هيئة الإذاعة البريطانية فى يوليو ١٩٨٤، كان مملوءاً بمثل هذه الازدواجات. لقد كان عملها - كذلك - مميزاً عن الآخرين بالنسبة إلى الطريقة التى يعرض بها كيف أن ذلك الفقر الذى عاشت فيه أو حالة الطوارئ كما يسميها بنجامين ليست حالة استثنائية لكنه كان هو القاعدة.

لقد كانت تنشط سياسيا، وطوال عمرها تعارض الحرب، وكتاباتها لم تنف (الآن/الحاضر) من (حينئذ/الماضى)، ولا السياسى من الشخصى، لكنها كانت متشكلة - حسب تعبيرها هى - بواسطة معرفة البنية الرأسمالية لمجتمعنا.

لقد كتبت أربعة كتب كانت الأكثر رواجاً، ترتكز عموماً على غابتها، وتستمد من خبرات غابتها وازدراء تسويقها (قارن تعليقاتى السابقة)، بلغة الاستعادة الريفية حيث تبقى الغابة كثيراً بوصفها (عادةً ما تكون)، (ملاحظة تمهيدية على الكاتب فى "طفلة فى الغابة").

وللكتب التى ألفتها إحساس قوى بالهوية والفردية مع شخصيات لافتة للانتباه بثبات، وليست كاريكاتورية عامة، وأكثر من ذلك تبدو - هنالك - صورة مكبرة عن (ذلك الوقت)، حيث تستحضر تلك اللحظة فى الحاضر، إن طفلة الغابة هى تفسير - بالقدر نفسه الذى تكون به إعادة بناء، إنها سرد مؤطَّر للماضى مع إدراك متأخر، كما أن اللغة مثيرة للذكريات، مباشرة وليست تبادلا للتعبير بلطف عن شىء بغيض مستمر فى الزمن، إنها نمط من الربط والتسجيل، أحيانا ما ترجع إلى الوراء وتعلق على الآخرين، ويكون هناك تدفق آخاذ لآثار الوعى: "واصِل!، الأقدام..واحدة أمام الأخرى، العيون..لا تنظر إلى اليمين أو اليسار"[٤٠].

كما يتم استخدام الجدل بصورة متكررة مما يجعله يكوّن جزءًا أساسيًا من الكتابة، ليس إرشاديًا أو ساخرًا، والكاتبة تدرك جاذبيتها الثقافية المضاعفة، وتعلق على هذا البرنامج الإذاعى، ولكن الجدل عند استخدامه لديها يبدو صعبًا، كما يبدو مجرد كلام مكتوب يصعب أن يكون مسرحه واقعا فى غرب البلاد.

هناك إحساس قوى فى هذه الأجزاء يبزغ وهو ينتمى أصلا إلى فكرة التواصل، وإلى العائلة التى تعيش فيها الكاتبة - التضامن وأخوة عمال المناجم - وليس هذا الإحساس مختارًا - فحسب - من منظومة الأخلاق السائدة.

لقد مارس كل من الأم والأب سلطة قوية على طفولة ابنتهما، كما وصفت أسرتها بأنها وسطى، واقعة بين العجز والقذارة والصداقة من ناحية، والنخبة بأشيائها المفرطة فى الاحتشام، والمزدهرة من ناحية أخرى.

لقد كانت الحياة رائعة - كما تقول- حيث كانت تلائم مجازًا جديدًا يتكون الآن، ولكنها تضيف: من أجل الغضب المتذمر باستمرار، الذى يسمى الجوع.

إنه ذلك النمط الاستعادى الذى ينظم بنية النص الذى يتم تقطيعه إلى مقولات، وبقع زمنية، وأشياء تعلو على السرد، وانعكاسات نقدية.

ويكون الأمل فى المستقبل موجودًا بواسطة القراءة والأحلام فى مستقبل يتفق مع كل هذه الكتابات.

لا يمتلك الكتاب - إذن - أى وهم عن التضحية التى تصنع بواسطة المرأة التى تفقد القوة بشكل مضاعف فهى فقيرة اقتصاديًا وهامشية اجتماعيًا، تتحمل وطأة الكفاح من أجل الحفاظ على مأكل الأسرة وملبسها.

يتحرك النص داخل إطار الزمن وخارجه، وداخل إطار الأسرة الحالية، فى بيانه عن السل وسوء التغذية، ووجبات المدرسة المجانية، والاضطرابات. وفى أثناء تعبير

الكتاب عن الفردية، لم تفقد هذه الكتابة اتصالها مع المجتمع الأكبر، وحتى مع الاستقرار الاقتصادى.

إن وينفرد فولى (بول ميسون فى الطفولة) هى تلك الطفلة ذات الأنف الراشحة القذرة، رثة الملابس التى تتوازن مع طفلة هيلين فورستر فى صورتها الساخرة. إن الإحساس بالسجن قوى جداً فى "طفلة". وخصوصاً السجن الثقافى الذى يكون حاضراً فى الذهن بواسطة الحرمان المادى: " كل جسمه كان مغطى ببشرة حمراء غاضبة، واهتمام بكونه كان محترقاً، عيناه الدامعتان، المكسوتان بالقسوة، كانتا - تقريباً - عمياوين. وكان واجباً عليه أن يرتدى حذاء خاصاً بسبب قدميه المشوهتين، المتألمتين، وحتى مع وجود هذا الحذاء فإن السير لم يكن عملية مريحة، وفى داخل ذلك الشيء الخيالى كان شاباً رائعاً، ذكيا يمتلك هدفه الواضح" (ص٥١).

لقد كان هذا هو وصف "جوجى" الذى أعطاها - حين كانت طالبة فى المدرسة- المجلات لتقرأها، ولكن على الرغم من أنها قد امتلكت بعض مميزات القطع الأدبية، فإن الوصف الديكنزى للفقر قد أشير إليه مبكراً، وهو ما حدث على المستوى الأدائى عن طريق استعادته المقربة.

ويشهد النموذج الأدبى للّقطات التسجيلية التى تنتمى إلى النمط الاستعادى على السطح والمظاهر الخارجية، والمعلومات المادية الموثقة والتلميحات، كما أن وضع جوجى فى موقعه الوظيفى كان موظفاً بواسطة المقطوعة التالية:

" إنه يكسب عيشه بواسطة استكمال الأوراق .. وهو يجاهد فى كل ساعات اليوم لكى يسير كل الأميال التى تؤلم قدمه الحساسة". إنه يمثل التخلى عن "الوردة المنهكة" التى تقترب من الفقر لتعيد تجذيره.

ويكون هذا واضحاً بصورة موسعة فى الفصل الذى كان عنوانه "١٩٢٦" حيث اللحظة التى تأخذ إشاراتها - إلى أقصى حد - من السير الذاتية الأخرى، لكنها -

بالطبع - خارج فترة هيلين فورستر: لقد كان الإضراب بكاء فعليا يائسا من أجل حالة الرجولة، حتى يكون الرجل قادراً على القيام، لقد كانت مسافرة أثناء الإضراب من أجل الأسرة إلى "كنت": "وميزانيتهم يجب أن تكون ممتدة لكى أكون فى داخلها، ولكن هؤلاء الناس ذوى القلوب الدافئة جعلونى أشعر بترف أن أكون مرحباً بى، لقد كانوا أناساً من الطبقة العاملة بكل المعانى النمطية للكلمة". (ص١٠٦).

إن هذا الكتاب هو العمل الوحيد الذى تم تسييس الفقر فى داخله، وهناك إحساس بالطبقة فى حد ذاتها، أكثر من تجهيلها.

تسجل الجملة الختامية النقطة - حرفياً وتجارياً- التى تنتهى إليها معظم السير الذاتية: " البرنامج السياسى الجديد يصبح حداً للعالم القديم؛ العالم الذى عرفته بوصفى طفلة فى الغابة" (ص١٥٢).

لا تتم رؤية العالم القديم فقط بوصفه مكاناً، من خلال أشكال الحنين إلى الماضى، ولكن كذلك بوصفه فترة "فى تلك الأيام".

ويرسم الجزء الثانى خبرات الكاتبة من سن الرابعة عشرة حتى سن الثانية والعشرين فى الخدمة، وفى لندن. حيث خراف الكوتزولد والنخب - نفس مفقودة فى عالم غريب - لم يكن لدينا رجل شرطة فى قريتنا ولكن فى مكان مثل لندن من المحتمل أن يكون لديهم دستتين. (ص١٦٨).

لم تكن الأحداث فقط قد تم اختيارها، ولكن هناك كذلك صيغة خاصة تم اختيارها لتوصيل المستويات المتفاوتة من الوعى: "ما هو الضرر الذى يمكن أن يصيبنى إذا نزلت إلى الزقاق الخلفى لأساعد الصبى الذى أصيب بالإغماء" (ص١٧٠).

كان كل شىء قد تضاءل فى حجمه عند عودتها الأولى إلى موطنها، حيث قد بدأت ملاحظاتها الساذجة: " لقد وجدت كلمات الكتاب المقدس غير منطقية، ومفتقدة

المعنى: (الودعاء الطيبون هم الذين يرثون الأرض)، وأنا أتساءل: متى؟ فالمتطلعون طبقيًا كثيرون، يجلسون فى الشوارع القليلة الأمامية ينظرون بتأمل لنصيبهم الذى أخذوه منها، ولا يوجد شىء كاف بالنسبة إليهم"(ص١٧٨).

لم تكن فترة الخدمة مقصورة على العمل فقط، لكنها أيضا كانت فترة بداية الرغبة، والتعارضات الأخلاقية وعدم الفهم اللاحق عليها. وتعتمد المناظر النهائية فى "طفلة فى الغابة" على عمل الكاتبة نادلة: "لقد علمت أننى كلما بقيت فترة أطول فى العمل فإننى لن أستطيع أن أكون أكثر من عاملة مهاجرة متطفلة على طاولة شخص آخر"(ص٢٢٣). بالإضافة إلى نشاطها السياسى الذى بدأته مع الشيوعيين فى اجتماعات موزلييت، وخبرتها الجنسية الأولى مع الرجل الذى أصبح زوجها.

لقد قضت بعض الوقت تعمل فى قاعة معهد، حيث تلقت بعض الدروس من السيدة روبسون حول التواضع: "لقد كان يجب عليها أن تنحنى للأسرة المالكة، فكلنا لنا مكاننا الخاص فى المجتمع، فالبطة لن تكون سعيدة إذا حاولت أن تصبح عصفوراً، وأفضل لى أن أعرف مكانى وأفعل ما أستطيع من خلاله"(ص٢٣٠). وهو ما يظهر أن تطبيع الترتيب الاجتماعى قد وجد هنا بواسطة الطبيعة النقدية للكاتبة.

يفتتح الفصل الأخير "وظيفة من أجل أن أعيش A Job for Life" بقرينة سياسية، مع تورط الكاتبة فى ما يضاد الموزلييتية فى أقصى الشرق، وانغلاقها داخل إطار أيديولوجى يعتمد على ما هو منزلى وعائلى وهو الوظيفة من أجل الحياة: "الآن وبعد خمس وثلاثين عامًا من الزواج نحن نعرف أننا قد وجدنا طريقنا. لقد أصبحت شراكة متكافئة إلى أقصى حد، لقد بدأنا شجرة عائلتنا الخاصة المتفرعة" (ص٢٥٤). والنقطة الأخيرة تتضمن ما هو عائلى وما هو سياسى. لقد صنعنا أحلامنا الخاصة أبعد من مجرد الحياة من خلال أيقونة طبقة أخرى وأحلامها المشعبنة، المصنوعة من أجل الطبقة العمالية.

يستحضر الكتاب الذاكرة الشخصية والاجتماعية والسياسية لفترة ما بين الحربين. لكنه لا يعالجها بوصفها نوادر غير مترابطة، ومعزولة عن التاريخ ومكتفية ذاتيًا باكتشافات أيامها.

لقد ظهر كتاب مولى هاريس "نوع من الخيال A Kind of Magic" المنشور ١٩٦٩، وأعيد طبعه ١٩٨٣، وقد ظهر بالفعل فى راديو هيئة الإذاعة البريطانية، وفى مقالات بالصحف واسعة الانتشار، وعند طبعه للمرة الأولى وإعادة طبعه كان جزءًا واضحًا من صناعة الحنين إلى الماضى. ويعمل هذا الكتاب داخل هذا النمط الطبيعى من خلال مجموعة من الصور التخطيطية عن الأمس، وعن عادات الطفولة المختزنة التى لا يمكن استعادتها أو نسيانها، على اعتبار أن الطفولة هى زمن الخيال، وهو الأمر الذى يظهر فى المقدمة التى تشير إلى هذا الخيال: "السعادة والدهشة كلاهما على نفس جودة العطف والحالة المزاحية الجيدة للجيران والأصدقاء فى تلك الأيام المحرومة السعيدة، إن هذه الاقتراحات عن الأيام الجيدة والأيام السيئة[٤١] المشار إليها سلفا، والتى هى - كذلك - جزء من الاستعادة الريفية، إنها لغة ليست بالضبط من أجل الطفولة والماضى من أجل إنجلترا ما قبل الصناعة والريفية المثالية. ويعمل الكتاب داخل بنية الذاكرة.

إنها ممارسة إعادة الوصف المتكررة، أو التفكير فى الأحداث الخاصة أو الحوادث التى تحدث فى حياة الفرد مع العنصر التكرارى القوى الذى يمكن أن يقود إلى عادة التصنيع والتحريف والتخطيط[٤٢].

وتمدنا الخاتمة الشعرية للكتاب بتسجيل محدد عن نمط الوردة المطبوعة الاستعادى على نفس القدر من قوة الربط مع التحديد المبكر (١٧٧٠) للحنين إلى الماضى: الجزء الأعظم منها كان - الآن- جميلا، لقد ذهب بعيداً مع طول البعد عن الوطن الذى ذهب إليه الفيزيائيون، وأبعد من ذلك الذى يحدث لكى نقدر المرض تحت اسم الحنين إلى الماضى:[٤٣].

دعنى أعود

حتى تتفتح الزهرات البرية

غامرة قلبى الخالى

فى صيفك البهى

منعشة جبهتى المحمومة

فى حقل الوطن المفقود (ص٢٢٢).

وبنفس قدر جودة "حقول الوطن المفقودة" يكون الماضى - كذلك - مؤسلبا بوصفه تلك الأرض العزيزة الموعودة، إنها الجنة.

ومع الاستثناء والتناقض المختبرين فى هذا الفصل: صيغة النمط الاستعادى للسير الذاتية التجارية التى تفرض عدداً من ادعاءات الرأى العام عن تشخيص وتفاعل أنماط الخطاب الذى يفضى إلى التجانس الذى يحتاج إلى أن يكون بطيئًا فى إصدار أحكامه المعقدة، المتناقضة والغامضة.

إن مجاز الحياة قصة، وصورة الماضى حيث نهاية توقف إعاقة الحقيقة فى عدد من الصياغات المتكافئة التى - على الرغم من اعتمادها يقينًا على الخبرة - تعمل داخل الإطار الواقعى البسيط الذى لا يكون قادراً على التأريخ، أو رابطًا تلك الخبرة فى مصطلحات أخرى تتم صياغتها حول المشروعية، والحذف، لأغلب الأجزاء المتحررة فى أحكامها الاقتصادية، والاجتماعية والثقافية والسياسية.

لقد اعتمدت السير الذاتية التى تمت معالجتها فى هذا الفصل على عدد من تقاليد السرد الخيالى المصممة لبناء أحداث المظهر الخاص بالفردية من أجل تفسيرها.

وعلى مستوى الصيغة، فإنه يمكن أن يكون لها علاقة بتلك القصص التى سوف يتم تحليلها فى الفصل القادم، أعمال الخيال التى تستمد صيغتها السردية من تقاليد السير الذاتية والقراءة فى بعض الطرق مثل السير الذاتية المروية بالضمير "هو".

يبدو كل من تنميط الموضوعات، وإطالتها خارج الزمن أثناء ظهورها، موجودا داخل الزمن، كما أنها - جميعا - تمنح وصفًا متزامنًا لمادتها.

ويتم استخدام البنية الزمنية لكى تقوم بوظيفة مكانية لإنتاج تأكيد واسع متكرر، على حركة واحدة هى التى تجدد الزمان والمكان معًا بواسطة بنى التمثيل التى ستكون - فى جزئها الأغلب - اختفاء يفترض صحته بلا وعى.

ويتم بناء الصور الخاصة عن التاريخ بحيث تأخذ الموضوعات خارج الزمن وداخل القصة. إنها الطريقة التى عن طريقها تكون الفرديات مشكلة بوصفها موضوعات فى الماضى، على اعتبار أنه يشكل سردًا تامًا يشكل جوهر الفصل التالى.

الفصل الثانى

سرد مؤقت

فيما يمكن وصفه بأنه التاريخ التنقيحى لفترة ما بين الحربين؛ أطلق جون ستيفنسون وكريس كوك على فصلهما الافتتاحى "الحقيقة والأسطورة - بريطانيا فى الثلاثينيات Myth and Reality : Britain in 1930 's "، وقد بدأ هذا الفصل كالتالى:

"من بين كل الفترات فى التاريخ البريطانى الحديث امتلكت الثلاثينيات الصحافة الأسوأ، وعلى الرغم من أن متوسطى العمار والعجائز هم وحدهم الذين يمكنهم تذكر هذا العقد، فإنه يستبقى كل الصور المراوغة لـ "الأعوام الضائعة"، وكونه عقداً للتضليل، وحتى بالنسبة إلى أولئك الذين لم يعيشوا هذه الفترة فسوف يتردد الحديث عن الثلاثينيات بكثرة مزعجة بواسطة أشباح جموع العاطلين، ومسيرات الجوعى، وزيادة حدة الفاشية داخل الوطن وخارجه".(١)

وفيما يلى ذلك بوقت قصير - فى الفصل نفسه - يقتبس المؤلفان من أ.ج.ب تايلور عن الفترة نفسها: "إن ثلاثينيات القرن العشرين قد سميت بالأعوام السوداء، أو عقد الشيطان. ومن الممكن توضيح صورة هذا العقد لدى الجماهير فى عبارتين: البطالة والاسترضاء.. وفى الوقت ذاته كان كثير من الإنجليز فى الوقت ذاته يتمتعون بحياة أكثر غنى من أى وقت مضى معروف فى تاريخهم حيث الإجازات أطول، وساعات العمل أقل، والمرتبات الفعلية أعلى، لقد امتلكوا السيارات، وكان لديهم دور للعرض السينمائى ومحطات للإذاعة، وأدوات كهربائية. لقد انفصل جانبا الحياة".(٢)

يربط الخيال الخاص الذى أعتنى به فى هذا الفصل- رمزيا - جانبى الحياة، فكل واحد من الكاتبين يبحث عن تمثيل لهذه الفترة فى صيغة من الصور التى وصفها ستيفنسون وكوك، والمصطلحات التى أشار إليها تايلور.

لقد اقترح ستيفنسون وكوك كتابةً فى عام ١٩٧٧ أن نظرة تايلور كان لها سطوة بسيطة على ميثولوجيا الثلاثينيات الجماهيرية، لكنها الآن - جدليا على الأقل - تبدو فى صورة النظرة والخيال المصاحب الذى تم استبداله بواسطة الذخيرة المقبولة السابقة للفترة. إن مهمة إعادة كتابة وتنقيح الثلاثينيات قد تخطت جيداً المؤرخين المحترفين، وقد لعبت المتخيلات السردية الشعبية دوراً دالا فى مجال إعادة تشكيل الطرق التى "نتذكر" بها هذه الفترة.

وعلى الرغم من أن المتخيلات السردية التى سوف أحللها تربط بالفعل جانبى الحياة، فإن هناك تناغما متباينا جداً أصبحت بسببه تلك الأعوام السوداء خلفية سردية مقابل مجموعة من الظواهر الأيديولوجية المتطورة.

وكما أشرنا فى نهاية الفصل السابق فإن الهم الأساسى لهذا الفصل سيكون منصبًا على الأعمال السردية التى تستمد صيغتها السردية من تقاليد السيرة، التى تُبنى بالطرق التى تقترح تناظراً وظيفيًا مع نمط الكتابة فى السير الذاتية، على الرغم من استخدام السرد بصيغة الشخص الثالث (السرد باستخدام ضمير الغيبة "هو") التاريخى.

وفى الحقيقة فإن هذا الاستخدام لـ "ضمير الغيبة" التاريخى هو جزء من معالجة الثقة والأصالة اللذين يكونان فعلا سروداً ذاتية.

إن ما تسهم به هذه النصوص السردية مع السير الذاتية هو الاستراتيجية التنظيمية التى تكون مقتربة مما أسماه بارت[٣]: الشفرة الدلالية (الرمزية)، حيث صورة بلاغية رئيسية أو مجموعة من الصور البلاغية التى تجعل من الأشخاص مجرد

تيمات، وكذلك الأشيا ، والأماكن، وتكون هذه التيمات من تفاصيل الفترة التى تتحول - بتكرار- إلى مجموعة من الدلالات التى تؤدى وظيفة الشفرة الرمزية التجميعية، كالفنون المنزلية، والعائلة والطفولة والغذاء والعمل والصحة والجوار، والشراب والجنس والزواج واللبس والبطالة، والجوع والمال والأبطال، وقد تمت السيطرة على هذه الأشياء بواسطة معالجة خاصة للتعبير حيث الاضطلاع بالتشخيص الثابت للفترة.

وتكون هذه الدلالات مستخدمة لكى تمد دلالة أخرى محددة، تسمى بالمظهر؛ بالقيم الدلالية، وذلك بهدف أن يكون الاتصال موجوداً باستمرار، وأن تكون المعالجة الملحقة به متكررة.

إنها حقيقة، ليس فقط بالنسبة إلى النصوص الفردية، لكنها تعزى كذلك إلى نوعية جماعية من النصوص التى تمنحنا قيم دلالية تظهر بوضوح فى الخبرة بواسطة ذخيرة من الشفرات الرمزية ما قبل البنائية.

يمكن لإشارة واحدة أن تواجه الإشارات الأخرى، مثل صورة الجوع على سبيل المثال. وما أسميه أنا النمط التشكيلى الأيقونى للذاكرة الجماهيرية يعمل بواسطة هذه المعالجات لأشباه الشفرات المستمرة، ومن أجل إعادة التشفير كذلك، وهذه هى حقيقة المستوى الذاتى والدلالى من التعبير، لكنه يعمل - كذلك مباشرة - وفقًا لقيمة دلالية يتم منحها للإشارة المصممة من أجل تنويع المعلومات عن طبيعة أيديولوجية ما، وهو ما يحدث فى تلك النصوص السردية التى تعيد وتعدل كتابة فترة ما بين الحربين بوصفها إعاقة مؤقتة وتصادفية: إنها توسع المدى الاستطرادى للذاكرة الاجتماعية، بحيث تتم صياغة الشفرة الثقافية الغالبة من داخل علاقات المجتمع الرأسمالى، وتنظم الشفرات الرمزية تلك النصوص السردية بالاتفاق مع علاقات السلطة الضمنية فى تلك الشفرة، وهو ما يكون - عادة- معادا تحديده وتوسيعه. [٤]

سوف أركز هنا على أربعة نصوص: "نيلى كيلى Nelly Kelly" المكتوب بواسطة لينا كينيدى (١٩٨١)، و"نيلى الطفلة المتوحشة Nellie Wildchild" لإيما بلير (١٩٨٣)، و"أوبال Opal" لإليفى روديز (١٩٨٤)، و"بولى بيلجريم Polly Pilgrim" لمارى جوزيف (١٩٨٤).

يتخذ الجزء الجوهرى فى كل واحد من هذه النصوص السردية موقعه فى فترة ما بين الحربين. وتكون المرأة هى البطل فيه، حيث النساء مستقلات نسبيًا وذوات سلطة. وإضافة إلى ذلك فإن كل نص يتم تعيينه داخل شبكة من الصور والرموز المصممة من أجل تنسيق خبرات الطبقة العمالية. وباستثناء إيفلى رودز فإن كل كاتبة قد قامت بكتابة عدد من الروايات حول سياق مشابه.

وباستثناء بولى بيلجريم فإن الحراك الاجتماعى المتصاعد كان مقولة مشتركة، فالأزمة، والأحجية، والمحنة والإصلاح. كلها صاغت جزءًا من الشفرات السردية الرئيسية لهذا النوع الثانوى من النصوص التى يمكننا أن تدخلها تحت عنوان "الإحباط الرومانسى".

وعلى الرغم من أنه سوف تتم مناقشت هذه القصص فإنها تسهم فى العديد من الظواهر، إنها ليست مقصودة من أجل تصنيفها جميعها تحت صياغة واحدة. ولن تسمح هذه المساحة المحدودة بأكثر من مناقشة عامة موجزة لكل النصوص، ولذلك فإن تحليل نيلى كيلى سوف يتم عرضه بتوسع على اعتبار أنه قراءة للعلاقات الخاصة بكل من البنية والأسلوب والمضمون.

لم تحتو هذه النصوص السردية الشعبية المكتوبة للنساء فقط على الرغبات والخيالات التى توجد عمومًا فى الرومانسيات النسائية. لكنها طابقت النساء مع هوية سياسية وشخصية محددة متموقعة فى لحظة أزمة عميقة.

وسوف يكون تحليلى معتمدًا على جيسون فى مناقشته لكون الثقافة الشعبية تنجز عملا انتقاليًا خاصا بالقلق السياسى والاجتماعى الذى يجب حينئذ أن يكون له حضوره المؤثر فى جماع النصوص الثقافية بغرض أن تكون – تبعًا لذلك – مسيّسة و، من ثم، يعاد طبعها مرات عديدة.[٦]

وفى معالجات "الإدارة" يكون للحظة التاريخية على أية حال موقعها المميز، ويكون للشخصية الأولوية على السياسة، وصولا إلى النقطة التى يصبح التاريخ والسياسة فيها علامات دورية بسيطة، أو إشارات للأسطورة المتناسقة.

لن يكون التأكيد - فى كل النصوص - منصبًا على بنية الموضوع الخاص بالنوع، لكن المرجعية ستكون مصنوعة - كذلك - لتدل على الطبقة، وإننى أعى مخاطر التحليل الذى ينزع إلى رؤية الموضوع النوعى بوصفه رامزًا للطبقة الاجتماعية، أو للمرجعية الطبقية، ليكون مقروءًا بوصفه علامات نوعية يتم الاصطلاح عليها.

ولذلك فإنه فى هذه النصوص ستكون الطبقة - بوصفها مجموعة من العلاقات الاجتماعية - غير محددة نسبيًا، وستكون صيغتها التمثيلية التشخيصية مصاغة بلغة التعميمات التى تعتمد على أساطير هوية الطبقة.

إن النقطة الأهم هى أن الطبقة جزء مركزى من الموضوع الأيديولوجى للنصوص، تلك التى تعالج فرديًا، فيما عدا الموضوعات المتعلقة بنوع الكاتب، التى لا تمثل الطبقة لكنها تمثل - من وجهة نظر أخرى - اللاطبقية، أو بمعنى أدق انعدام الانتماء لطبقة ما، حيث تكون فكرة الطبقة جزءًا من خلفية دورية مخزونة وليست مجرد علامة اجتماعية محددة.

تولد الثقافة الأخلاقية الفردية التى تشكل النصوص التى نعالجها مجازًا للحراك، والمغامرة ونهاية الأيديولوجية والطبقة. وهذه الكتابات، حول فترة ما بين الحربين، التى تؤكد على الأعوام الضائعة وعقد عدم الأمانة القانونية قد تم عرضها بغرض التجميل والتلطيف عن طريق الإحساس بإصلاح وتفويض السلطة للأنثى، وتلاشى الصراع الطبقى.

ويعتمد أثر هذه النصوص السردية على التشابك النوعى بين نمطين مختلفين من السرد هما الرومانسية الأنثوية، والخيال الشعبى الاجتماعى، إنه نمط مصطنع ومثير، لكن الصيغتين - فى الحقيقة - لا تتعايشان داخل أى إحساس متوازن.

ولذلك فإن الصيغة الأولى يتم تطويعها بوصفها أحد أشكال إعادة وتجديد الصيغة الأخرى، وصقل الموضوع المتوحد فى اللحظة، حيث تتم رؤية هذه الأيديولوجية بوصفها عرضة للهجوم. إنها نصوص سردية خيالية مصنوعة من أجل التحويل، ومحاولات هجوم رمزية للنيل من اصطلاحات مثل: الانحراف، وحقائق الطبقة، والتفاوت الاجتماعى، ومن ثم فهى تهديد للصيغ الأيديولوجية الموثوق بها والقيم الأبدية.

وتكون الحبكة الرئيسية المبنية على الإحباط - بإحساس ما - معادة الصياغة، أو مهمشة أو مخصصة لسياق أيقونى رمزى.

ويستخدم النمط الرومانسى - بصورة جدلية - فى تلطيف نمط السرد الاجتماعى، حيث تكون الرومانسية بوصفها صيغة قد طبعت اللحظة الانتقالية، وهى - علاوة على ذلك - إحدى الأشكال الخاصة جداً، حيث يجب على معاصريها أن يشعروا بمجتمعهم ممزقًا بين الماضى والمستقبل فى مثل ذلك الطريق الذى يتم به إدراك متغيرات هذا المجتمع إدراكًا عدائيًا، وهو ما يصنع - بطريقة ما - تلك العوالم غير المتصلة(٧).

تحول سلسلة استراتيجيات النصوص السردية السياسة - فى جواهرها الأخلاقية - إلى فيض للشخصية(٨) كاصطلاح اتفاقى أولى بهذه السرود، ومن ثم فإن العناوين: نيلى كيلى، وبولى بيلجريم، ونيلى طفلة متوحشة، وأوبال، كلها تعمل داخل أيديولوجية لموضوع مركزى بواسطة تحويل الظواهر الذكورية الثانوية إلى معطيات سردية (فى لغة بروب)، حيث يتم إلغاء أو تعطيل العلاقات الأبوية.

ستصبح - إذن- فترة ما بين الحربين ببساطة وسيطا يرسخ الأرضية التى تم فوقها الاستبدال النهائى، وهو نهائى بسبب عدة شواهد أهمها أن كل اثنين يدخلان فى علاقة زواج يكونان - بدايةً - متمايزين ومنفصلين، وهى الأرضية التى تؤدى دورها من أجل اكتمال الحل الوسط.

كما تستأصل هذه الصياغات الأزمة (متمثلة فى الفقر والإحباط المرتبطين فى علاقات مهترئة، وفى الإفراط والتفكير المتطرف) ليس فقط بوصفها حقيقة فى السرد، ولكن أيضا فى التاريخ وفى الذاكرة. إنها مزاحة من التاريخ إلى الأسطورة، وبلغة جيسون فإن بنية كل نص فردى يمكن أن تتم قراءتها بوصفها فعلا رمزيًا اجتماعيا مستجيبا لمعضلة للذاكرة التى أوجدت الصيغة السياسية فى بنية ما بعد ١٩٤٥ لمجتمع الرفاه.

سيكون جدلى ثقافيا مجلوبًا لإصلاح السياسى من أجل إشباعه أيديولوجيًا بما أطلق عليه باختين "تعدد الأصوات"، أو "الحوارية" التى يمكنها أن تكون ملائمة لنظام سردى أحادى(٩).

يمكن لفترة ما بين الحربين أن تكون مرئية - كلها - بلغة مجاز الإعاقة، حيث تكون النماذج المتجددة، والتواصل، كلها مؤكدة على النموذج الإرشادى للأسرة، وحيث يكون كل نص متفردًا عن طريق سلسلة من الانقطاعات السردية المشفرة بأشكال مختلفة.

وفى أوبال(١٠) يكون سبب الانقطاع هو مبادرة أوبال واستقلاليتها فى فتح محل، ورغبتها الجنسية التى قادتها إلى علاقة. إن زوجها إدجار قد عاش فترة طويلة من البطالة التى استكان فيها - أوليا- بلغة التحليلات السياسية، ولكنه- تدريجيا- بدأ فى رؤية نفسه ضعيفًا ومفلسًا، كما تراه أوبال نفسها. وهنا يمكننا ملاحظة وجود تغيير سريع تمامًا من الصورة السياسية والاقتصادية إلى الشرح السيكولوجى للبطالة بوصفها موضوعًا للأمراض الفردية.

ويمكن رؤية مقاومة أوبال بوصفها تمهيدا إضافيا لسلطتها، حيث انتقلت من المحل المنزلى إلى صالون عام، ووصلت فى النهاية إلى امتلاك متجر متعدد الطوابق أطلقت عليه اسمها.

وفى المعالجة أصبح الزوج والزوجة نافرين، حيث قوضت الحالة الاقتصادية لإدجار هويته النفسية والجنسية. لقد وجد فعلياً وظيفة مندوب تأمين، وكان جزء كبير من جولة عمله يتضمن مناطق الطبقة العمالية التى عاش فيها مع أوبال منذ البداية، وهى التى كانت راغبة فى قطع كل الروابط التى تربطها بهذا المكان وتلك الذاكرة، وتصبها فى مجموعة من الصور عن الطبقة العمالية، التى تتم رؤيتها من خلال عين أحد أفراد الطبقة الوسطى: "من الممكن أن تكون ملوثة بالجراثيم".

ويرى إدجار الفقر بصورة مختلفة، فقد كان مدركا لقاعدة الاستغلال فى شركة التأمين، ومستفيداً من عوائد الفقراء ومسلوبى السلطة، لقد كان موقفاً مهما فى كسبه للمساحة العاطفية التى ستعود عن طريقها فعلياً أوبال الطموحة المغامرة: لكنها لم تستطع فهم أنه ليس كل شخص مؤهلا بطبيعته لأن يكون ناجحاً، لقد اعتقدت أنها مسألة سهلة أن تكون كذلك.

لقد كانت الكيفية التى أعاد السرد بها أوبال إلى الصيغة الرومانسية هى المعالجة التى أصبحت فيها أوبال - باضطراد واضح - متوجهة بأموالها إلى الشرق، معزولة كنتيجة للإفراط فى المغامرة والإفراط فى الرغبة. لقد فصلت بالتوازى خطوطاً اقتصادية وسيكولوجية وجنسية، وتم وصفها - لفترة من الزمن - بأنها منحرفة جنسياً بسبب من سلوكها المتطرف غير الطبيعى.

ويعيد النص حل أزمة هذا الانحراف فى صيغة ميلودرامية، حيث وقع لها حادث سيارة فظيع، وراحت فى غيبوبة: "وهى الآن خاضعة لعناية طبية وطبيعية" (ص١٩٠) ويقول الطبيب: أود أن أبقيها فى هذا الجناح الخاص .. إنها سوف تحتاج إلى إشراف وملاحظة دائمين فيما بعد.

لقد أعادت استكشاف هويتها بوصفها زوجة وأما، وعادت إلى مخزون ذكرياتها فوجدته مهملا بواسطة قوام من التهرب والتوانى والإهمال، الذى أزاح فعاليتها السابقة، لقد بدأت معالجتها التجديدية، وصرفت حبها السالف، وشعرت بعودة الطاقة إليها.

ولم تكتمل عودتها أو يتم شفاؤها - على أية حال - إلا بعد أن دمرت النيران مكتبها الموجود فى أعلى المتجر، وهو الذى كان يمثل قبل ذلك عالمها الخاص، وقد اضطرت إلى الهبوط من برج عزلتها لكى تشترك فى مكتب مع مديرها جورج سواميس، وهو رجل متوسط الطول. عطوف وأمين. إنه واحد من القوى المعتدلة فى الجزء الأخير من السرد.

من الصعب - إذن- أن نتجنب الضغط المجازى لهذا السرد، وخصوصًا عند النظر إلى الطريقة التى يتم بها تكثيف كل من القومية، والمخزون، والخاص، والعام، والذاتية فى صور وأفعال رمزية.

كما سنجد أن اللغة مقصورة تمامًا على بعض مظاهر البلاغة التاتشرية، وتكون استعادة المخزونات مرتبطة باستعادة اقتصادية قومية لأواخر الثلاثينيات، ولاستكمال الصورة تعود أوبال إلى شارعها الأصلى وتلاحظ الستائر الشبكية المغسولة حديثًا، والبيوت والأبواب المدهونة قريبًا، وحقيقة أن كثيرًا من العائلات موجود فى العمل، لتقدم صورة إضافية لحالة منزلية جديدة، فالأزواج الصغار قد أصبحوا أصحاب ملكيات.

لقد بدأ السرد فى الفترة التى تلى الحرب العالمية الأولى مباشرة، وانتهى فى اللحظة التى تسبق الحرب العالمية الثانية مباشرة، حيث يتم النظر إلى هذه الأعوام بين الحربين بوصفها فترة فاصلة، وانحرافا، لقد ارتدّوا، وانزلقوا إلى ترك الأسرة لتعاد صياغتها مرة أخرى فى أعقاب الأزمة. إن الاستجابة الأولية لبطالة إدجار كانت من جانب أوبال التى تبدأ فى العمل مع خصوصيتها الإنتاجية الجمالية، وقد استأجرت أوبال العمال فى قطاع الخدمات منقطعةً عن المؤازرة، ورمزًا للفضيلة فى منزلة اجتماعية خاصة، تلك المنزلة هى التى تتوافق- فى تكذيب واضح لفكرة الالتحاق الأيديولوجى بهذه القيمة - تتوافق مع حقيقة أن واحداً فقط من جملة عشرة من أهل المنزل يتكيف مع الفكرة العائلية التى مفادها أن الرجل هو الذى يكسب عيش الأسرة،

وأن هناك زوجة تنشغل طوال الوقت بكونها ربة منزل، وأطفال عائلة[١١]، إنه ذلك النموذج الفيكتورى المعارض لما يقوم به السرد، والذى من خلاله يوضح إدجار إحباطه ورثاءه الذاتى.

إنها صورة أيديولوجية معقدة لأنها تستغنى عن النموذج الإرشادى الخاص، الذى يقع تاريخيا فى العشرينيات بسبب إخفاق الرجل فى تحمل دوره بوصفه كاسب العيش بلغة البلاغة الفردية، والدور الحر المتأثر بقوى السوق، وعلاوة على ذلك نلاحظ المرأة الصغيرة المضحية الواقعة داخل أيديولوجية الأسرة، ونجدها مضحية بذاتها من أجل الآخرين، وهى كالعادة تؤدى دوراً دعمياً[١٢].

كيف يمكن السرد - إذن - أن يوازن ويوفق بين الاستراتيجيات المتضاربة ؟

لقد تم اقتراح جزء من الإجابة بواسطة جين جاردينر[١٣] الذى يناقش ذلك على الرغم من أن الحكومة تحاول أن تسن تشريعا للحد من الضغوط التى تقع على المرأة بواسطة الانحسارات الحالية، وفى الوقت نفسه يمكننا ملاحظة تلك التغيرات التى حدثت فى حياة المرأة، وكذلك تلك الطموحات التى لا تقبل التعديل أو التغيير بوصفها نتيجة للخبرات التى حصلت عليها فى الحرب السابقة. وبعبارة أخرى فإن التعهدات بحقوق مساواة المرأة يمكنها أن تصاحب فى الوجود المعتقدات الأخلاقية عن الأسرة والقيم التقاليدية.

يمكننا الآن رؤية كل تلك التحريضات الرومانسية والاستجابات والتفاعلات بوصفها موضوعات للحساسية الفردية على اعتبار أنها سيكولوجية شخصية. إن النظائر الاجتماعية والتاريخية هى الخلفية، وكل سرد يتوقف على البطالة وإعانة البطالة، حيث تظهر المنزلة الاجتماعية للرجل المجرد من السلطة، وتتم رؤية الأزمة بوصفها اضطراب وتمزق، فيأخذ السرد صبغة البحث عن إجابة للألغاز والأسئلة، وهذه هى أهم خصوصية لبولى بيلجريم كذلك[١٤] حيث ينتقل هارى بيلجريم - كذلك -

من الشمال إلى الجنوب للبحث عن وظيفة، ويكون مدفوعا لترك أسرته خلفه، حيث تقع عليه - هو وزوجته وأطفاله - مجموعة من الضغوط.

وكما فى النصوص السردية الأخرى، تكون الرغبة فى الطليعة مرة أخرى، ولكنها هنا تأخذ موقعها تدريجيا بواسطة إدراج بنيتها داخل سياق الإسراف والجنون والإغراء وأخيراً إصلاح الأزواج، بحيث تظهر مراراً وتكراراً سلسلة من المجازات الدالة على تطور الأحاسيس، حيث إن الهيئة السائدة للفترة تكون غير عادية، ومحتوية على انحراف وضلال وإسراف مشار إليها جميعاً بتنوع فى الصيغ التى تزيح السياسى، ليظهر لبيدو الجنس بوصفه البنية الرمزية الأكثر عمومية.

وفى تلك النصوص السردية يظهر نوع من التنافر المتمثل فى الصدمة، والرغبة، والإرهاب النفسى، والخيال المعقد والمضاف بواسطة صراع جيلين: بولى وأمها، وبولى وهارى، وابنتها جاتى.

تعمل بولى فى مصنع لإنتاج معاطف المطر لصالح يهودى مغترب، هو مانى جولدبرج، حيث تنتج هذه الهيئة الخاصة للسرد تنظيماً بنائياً يجمع البطالة واليهودية والنازية، وهو الأمر الذى يجهد الإحساس بموقع تاريخى محدد، وفترة استثنائية بسبب من توحيد الحالات. إنها علاقة بوصفها لحظة انقطاع السرد التى تحرك تحليلا سياسياً أوسع.

تقابل بولى رجلا يدعى روبرت دينيس فى حديقة الذكريات (الفضاء الكنائى للحرب) التى يرمز فيها معطفها الأرجوانى للدم المتناثر فى تلك الحرب، لتصنع فيما بعد تلك الصورة التى تسر العين، ففى خلفية الظلام كذلك تبدو تلك الصورة اللامعة الوردية، التى تقترح مشهداً ملبساً، حيث فضاء من الموت والرغبة.

لقد بدأ دينيس - ذو الشعر الرمادى- فى الذهاب إلى ذلك الطريق الموحل حيث خنادق حقل فلاندر، وحيث ذراعه التى تم بترها من تحت المرفق، ليبدو على هيئة

تشخص هذا النوع: الرجل الجريح المحطم، إما بواسطة الحرب أو البطالة أو كليهما (كما فى حالة إدجار فى أوبال، أو هارى بيلجريم).

يعانى كل الرجال فى هذه النصوص من وجود خلل ما. فهم مكسورون نفسيًا وجسديًا بصورة ما، ويركز السيناريو كله على الرؤية الذكورية، والشفرات المحددة لها لكى يكون أكثر ضبطا، كما تظهر المرأة بوصفها معالجة، كأنها ممرضة، فى نوع يرتكز على تغطية الذكريات.

ويعترف هذا النص - بالتأكيد- بواقعية الثلاثينيات، كما يحاول أن يبنى أساطير محددة، ويسمح بذنب جمعى، ومن ثم يواصل استنتاج سلسلة من دروس إعادة التكوين منها. إنه يلاحظ - بالفعل- الحاجة إلى الرفاهية، تلك التى من المحتمل أن تكون رفاهية المحافظة على الممتلكات التى هى نفسها جزء من تفكيك هذه الحالة.

ويتم تتبع عناصر التاريخ التقابلى من خلال الإشارة إلى الحائكين المطرودين من العمل، والمجاعة، وفكر محطمى الماكينات، لكن التجميع يكون مكثفا فى صورة فردية تراجيدية (مأسوية) بوصفها ضحية، وعن طريق تقديم هذا المستوى من كفاح العمال محطمى الماكينات بطريقة عرض الشرائح المصورة، أو العرض الجانبى، فإن كفاح الثلاثينيات يكون مزاحًا عن السرد بطريقة ما.

لقد أزاحت الثورة الصناعية فيما - يشبه هذا - كل بطاقات المهارة وصنعت طريقًا لعدد آخر منها، وقد رأت الثلاثينيات انقلاب ذلك التقدم، فكانت تحتوى على وجه من أوجه انتقاص المهارة، والإزاحة، لكن هذا كان معلومًا بشكل غير مباشر لهارى الذى عمل بستانيًا لدى مالك كريم قادر على الإنتاج وممتلك للعديد من الميزات.

لقد رأى هارى فى انفصاله عن بولى شيئًا مؤقتًا، ورأى أن كل الإحباط الذى دفع بحياته إلى خارج الشمال شيئًا مؤقتًا كذلك (ص٧٢).

مرة أخرى تظهر القراءة الدامجة لما هو فردى وما هو طبقى فى هذه النصوص السردية كالعادة. إن مفهوم الإحباط بوصفه معوقًا، وتوقفًا فى الاتصال، يكون متصلا

- على المستوى التركيبي - بالحالة العامة من خلال تكرار تعبير "شيء مؤقت" في (ص٧٢) من النص.

لقد كان روبرت دينيس يحل محل هاري في غيابه بوصفه بديلا للزوج، لكن دوره كان تربويًا، ولم يكن جنسيًا على الإطلاق. إن عدم اكتماله الجسدي يخفي صورة للذكورية، حيث يكون شخصًا بلا فعالية حسية في مقابل وجود ثقة كبيرة به.

كما أن بولي هنا تظهر بوصفها مظهراً خياليًا: كل ما فعلته .. كانت تمشي من خلال الباب لكي تدخل إلى حجرة معيشته التي تشبه صورة ملونة، وحيث كل شكل آخر بدا في صورة موضة قديمة (ص١٣٤).

يلخص هذا العديد من الأشياء في تلك السرود، حيث نجد نيلي الطفلة المتوحشة التي تأتي من المساكن المليئة بالفقر في (جوفان) لتصبح نجمة صالة موسيقية، وشخصية العام في اسكتلندا، ونجد أنها مرسومة بالأسلوب نفسه، لقد امتلكت خيالا وحضوراً فوق المسرح، وفي الحال صعدت إلى لوحة الإعلانات المضيئة مبدعة تميزها، وجالبة الحماس الشديد لها، لقد لمعت في وسط العقد مثل الجوهرة[١٥].

إن دور كل بطلة في هذه النصوص هو مقاومة المعتقد والمتحرك، والأفكار المليئة بالألوان، لتبدو نشيطة وحركية هي الأخرى حيث تظهر أمام ستارة المسرح الخلفية الأيقونية، مثل الصور المطبوعة. إن الثلاثينيات هي سنوات منتمية إلى القدم، إنها الماضي، وهي الحاضر الذي يستمر، في إشارة إلى المستقبل.

يخطئ هاري حين يقع في فخ علاقته مع أخت روجر جريفين التي تدعى إيفون فوربشر، لكن وضعها الطبقي الأعلى وعدم احترامها غالبًا ما بدا مخلّصًا إياها منه.

أثناء ما كانت بولي- التي تظهر في النص في حساسية شديدة وصورة مثلى للرغبة - تقيم مع روبرت علاقة غير زواجية كانت في صورتها النهائية تظهره - أي روبرت - متبنيا لها في مرضها، وجد هاري عملا ومنزلا للأسرة من خلال منظمة

رعاية اجتماعية تسمى وكالة الأسرة يرعاها رجل من أعلى الطبقة الوسطى يدعى روجر جريفين، الذى كان قد رعاه طبيًا فى مرضه الأخير الذى أصابه من جراء إدمانه للكحول، فى صيغة مكررة من الإصلاح والتناغم بين الطبقات، اللذين يتم تصويرهما فى هذه النصوص، حيث يتم محو كل هذه التمزقات والتنافرات بين الرغبات والاقتصاد.

إن التلخيص الموجز لعدد من النصوص التى تنزع إلى تفكيك هذه الأشياء ربما لا يمثل تعقيدها وتركيبها بشكل كامل، ومن ثم فإن الصيغ المتناقضة التى اخترت بسببها نصًا واحدًا لكى أفجر الطرق الدقيقة المحكمة الموجودة بها تتمثل فى:

البيئة والطبقة والحراك والفردية والاستثناء والناجين، وكل هذه التمثيلات تتشكل فى تفاعل معقد مع تشخيص للرومانسية النسوية.

لقد صعدت كل امرأة من بين الصفوف لكى تربح تفوقًا أخلاقيًا أو ماديًا أو كليهما، ومع قابلية هؤلاء النساء للتعرض للهجوم والانتقاد تبدو هنالك عوامل ملطفة، إنهن يشكلن أنفسهن بأنفسهن من أجل النجاة (وكل هذه التعبيرات مأخوذ من نيلى الطفلة المتوحشة)، ليبدو لنا أن كثيرًا من السير والنجاحات تتم رؤيتها بوصفها امتدادًا لاهتمامات تقليدية للمرأة، بحيث يشكل انتقال أوبال من المتجر المنزلى إلى الطابق التجارى المسار الاستهلاكى المبنى حول موضوع الأنثى، وهو الأمر الذى يمد الاهتمام المنزلى - أو يكون مضافا إليه بواسطة مؤشرات اخرى للأنثوية، مثل قابلية التعرض للهجوم مثلا، ويتم فتح الأولوية السردية للشخصية عادة، ليظهر التاريخ بوصفه موقعًا لعلاقة أو صورة شخصية، ويظهر هنالك استقطاب أخلاقى مبسط ومخطط له.

إن الخيال السردى الذى يعود إليه ما فى هذا الفصل من تحليل، يمثّل فى بعض الجوانب - باستثناء نيلى الطفلة المتوحشة - ميلودراما عائلية تكون فيها موضوعات الأنثى القوية مبنية لتصورها فى صورة المرأة الحديثة. كما تتبنى هذه النصوص جدلا

ضمنيًا يطرح فكرة أن النشاط الجنسى والتحديث قد ارتفعا عن الحالة السلبية - الضعف الذكورى- لكنهما لا يمثلان - كذا - مبادرة إيجابية. كما أنه يطرح - كذلك- فكرة أن تلك الحالة التفاعلية تولد اختيارات ورغبات مؤقتة ليس إلا.

وتقوم إثارة الواقعية وتجميلها بالفعل داخل الأسرة، فكل النصوص تقنّع عواقب تحرر المرأة واستقلالها فى مركز السرد، لكنها تزيحها فى النهاية لكى تشعر القارئ بالبنية الناتجة عن أيديولوجية الأسرة، مع استثناء "نيلى الطفلة المتوحشة". لتكون فى النهاية معلنة عن حب ممكن، ذلك الزواج الذى لن يتم بسبب موت البطل فى الحرب العالمية الثانية.

وعلى أية حال فإن السرد يطرح - كما تشير كارولين هيلبرون فى نص آخر- فكرة أن النساء يمكن أن يكنّ مقروءات، وأنه من الممكن حل شفرة استجاباتهن، فقط إذا دعمت المعالجة دور المرأة بوصفها مستهلكة، ومواسية وخاضعة[١٦].

تكون البنية البسيطة التى من الممكن أن تشخص الخطاب الجماهيرى أو خطاب الوضع القانونى متبناة للتحدث عن مدى الخبرة الإنسانية كلها، وبهذه الطريقة تبدو هنالك ملاءمة خاصة للخبرة الإنسانية، وتكون موضوعة فى مركز السرد ومصنوعة لكى تشترك فى الفعل من أجل الخبرات كلها: كل شىء غير ذلك لا صلة له بالموضوع أو هامشى.

ويطبع الاستخدام المتكرر لصيغة التوسط هذه (حيث تبدو الصحافة الشعبية شاهدًا خاصًا) تلك الصيغة بمثل ذلك الامتداد الذى يمكن ملاحظته بوصفه لاإراديًا بقدر أكبر من ذلك التعبير المعتمد على البلاغة التى أعادت كتابة الأخلاقية الفردية. واتصالا بهذا الإجماع كانت هناك فكرة رأى عام تدور حول أن اللغة الجماهيرية جديرة بالتصديق، حيث خطاب الأمانة، الحقيقة والصدق، وشفرة الأصالة، وهو ما يمكن رؤيته بوصفه تناقضًا مع الشفرات التربوية، التى تبعده عن لغة الجماهير.

وتقنع هذه اللغة الجماهيرية الطبيعة المحددة للطبقة بشفرات لغوية اختلافية، يتمثل دورها فى الانتشار والدفاع عن السلطة.

إن أيديولوجيات معرفة القراءة والكتابة والقدرات المحدودة للمدى المعجمى والبنى القاعدية والإعرابية تبدو كلها فى جذور تلك الثقافة، وتكون أسباب ذلك ثقافية وسياسية وليست طبيعية.

إنه موضوع المنابع وليس العجز أو التقييد المتعمق بالسليقة.

تعتمد هذه الذاكرة الشعبية الرومانسية على الممارسة التقديمية التى لا تكون مجرد مشابهة بسيطة للخطاب اليومى لكنها تمجده خلال مدى من التصوير الحنينى للماضى الذى يركز على النساء اللاتى كن - على المستوى التاريخى والسياسى- مهمشات ومتشظيات فى الفترة التى تتم معالجتها.

إن السرد أساساً - وبلا تناقض- يوصل أولئك النساء إلى أعلى، إلى الأسطورة التاريخية للحياة الأسرية فى صيغة العائلة خصوصاً.

وفيما لا يشبه القصص المبكرة، أو الوثائقية فى هذه الفترة وعنها، فالهيئة المركزية والصوت السردى يسهمان فى الربط الاستطرادى للنص، حيث لا يكون النص المستشهد به واحداً من مظاهر التمثيل الخارجى للطبقة العاملة فى قراءة الطبقة الوسطى له، لكن هذه المظاهر يمكن أن تتمثل فى المناقشات الداخلية "لقد كنت هناك".

إنها ليست مجرد سرود يقوم بها شهود عيان، لكنها جزء من خبرات الأنا، وكما سوف نرى فيما بعد فى نماذج محددة فإن القدر - وليس السياسة - هو الذى يقوم بتقييد هذا السجل، ويكون ظهور اختلاف الطبقة أو النوع ملتبساً بواسطة الصور البلاغية المعتمدة على الأخلاقية الفردية، كما تكون البطلة هى مرجع كل شىء وكل عنصر فى النص. وفيما ليس ضرباً غير مروى فإن مارجريت تاتشر قد تمنت أن

تُعرف بوضوح بأنها تحطم الخداع الذى يمكن للحكومة – بطريقة ما – أن تستعيض به عن الأعمال الفردية. ومن هنا فإن هذه القصص الخاصة تمثل الصيغ الشعبية لإحلال السلوك الفردى مكان خداع الصور اليسارية للثلاثينيات.

ويتم التعامل مع النساء بوضعهن فى مركز هذه القصص عن طريق مصطلحات نوعية، فيما يشبه حصرهن فى أوبرات تتملقهن، مع إضافة العوامل والأدلة التاريخية. يبدو – إذن – تحرر المرأة، بلغة الأسرة، اقتصاديًا، وعلى مستوى العلاقات الإنسانية، مخططًا له بعناية، كما يكون الاعتدال فى التحرر موضوعًا، مع كونه يتم تجديده فى الطرق التى تم توضيحها من قبل بواسطة التنظيم العائلى والجنسى. إنهن مقتربات مما أطلقت عليه جانيس وينشب – فى سياق آخر– "خيالات التحرر"(١٧).

لا يقتصر الأمر – إذن– على أن النساء قد كن عائدات إلى مركز القصص الشعبى– فقد كن دائمًا فى المركز فى تيارات العبث والرومانسية – ولكن يزاد على ذلك أنه قد تمت إعادة التأريخ لهن، بوصفهن عائدات إلى نقطة الأصل (فى أوقات عصيبة مثلا)، وكما فى الفرض التمهيدى فإنهن لا يكن متسلحات بشىء إلا شجاعتهن الخاصة ودهائهن.

إن عنصر الخرافة واضح، والبناء الأساسى للتفاوت فى المجتمع الطبقى قد أعيدت كتابته فى صيغة السقوط المفاجئ – فى لحظته المتضحة فى الأزمة القومية – كما أن حل هذه الأزمة يبدو فى التصوير الرمزى للمرأة التى تبزغ فجأة حاملة قيم وصور البورجوازية الصغيرة الأخلاقية والاقتصادية، على الرغم من كونهن مؤسلبات بوصفهن أبديات ولا طبقيات (غير مرتبطات بطبقة أو زمن).

لا يتم الارتكاز على نقطة الاستعادة فى هذه القصص من أجل إلقاء الضوء أو توضيح فترة تاريخية خاصة، ولكن من أجل إعادة كتابتها بغية رؤية التناقضات فى العلاقات الاجتماعية المعاصرة من وجهة نظر جديدة. وأثناء ظهور هذه التناقضات

ممثلة لإطار سرديات التغير، فإن النساء يتم تحريضهن عن طريق إخافتهن من عواقب التغيير.

إنها قصص التواصل والثبات، وقد تم تشفيرها اختياريًا، لكن- فوق ذلك - تبدو إمكانات "الفردية" ممثلة لطور جديد من الاعتمادية الاقتصادية، أما من الناحية الثقافية فإنها تعد معطيات نموذجية للاستقلالية والحرية، وهو ما يرتبط بالآن، حيث تبدو قيمة المساواة مطلوبة بعمق، ومعادلة للحرية والتحرر.

يمكننا أن نقدم الآن براهين إيجابية مجلوبة مما يسمى "اليمين الجديد" لتأييد التفاوت، وتلك القصص- حال كونها ليست مصنفة ببساطة تحت مثل ذلك العنوان- تكون هى المعالجات الرمزية التى تؤكد باستمرار على كل من الشخصيات الموهوبة والاستثنائية، وعلى الاختلاف، كما أنها تساعد على سن طرق الرؤية التى تكوّن الصيغة المؤلفة اجتماعيا لعدم التفاوت، مع كون هذه الصيغة صيغة مشفرة وطبيعية فى الوقت نفسه.

مخلصو المجتمع الأبوى ؟

لينا كيندى ونيلى كيلى[١٨]

تبدو هذه القصة واحدة من قصص الفردية الجديدة، مع تأكيدها على قابلية الحركة الروحانية للطبقة العمالية من فقر ما بين الحربين وحرمانها الثقافى، بما يجعلها قصصًا مكررة.

ويكون تقدمها متقابلا مع مسارها السطحى لشبيهاتها المعاصرة، سواء أكانت مسماة أم غير مسماة.

لقد ولدت نيلى فى الطرف الشرقى للندن، ذلك الجزء الذى تم تخطيطه على نحو متعجل مما أضفى عليه مجموعة من السلبيات الاقتصادية والبيئية.

ويضع الفصل الافتتاحى نيلى فى موقف ترك المدرسة، حيث تكون مسلوبة القوة ومكشوفة للرياح، ومحدودة الطموح، وداخلة إلى عالم مشوش وضاغط.

وتظهر مديرة المدرسة – الممثلة فى السيدة فيكتوريا – تعلم التلاميذ الاحترام والأدب. ليبدو التقدير من المدرسة بوصفه مفتاح النجاة، وتبدو المقولة الرئيسية فى هذه القصة متصلة بما هو سابق عليها، وعن طريق التضمين يتم التعامل مع هذه المقولة بوصفها مفتاح فهم الفترة. كما يتم وصف أقران نيلى بتنوع، فى لغة تظهر سماتهم السلبية على المستوى الشكلى والعقلى مثل "فتاة القميص الواسع ذات الشكل القبيح". "إن لها بالفعل طفلا فى المنزل يشاع أنه ابنها من أبيها "– كما تقول عن جون هيل: "نحن لا يجب أن ننسى أنك لست ذكية، دعينا نقول إنك بارعة فى استخدام يديك".

ومنذ بداية التمييزات المصنوعة التى تخطت الجزء المألوف من الجهد العقلى واليدوى تظهر مجموعة من الكلاشيهات والصور المكررة عن حياة الطبقة العمالية، مجموعة مألوفة داخل دورات متكررة وممتدة، كما تبدو جزءًا من لغة السلطة، وكلها توضح الطرق التى يكون النص بها معتمدا – فيما قبل بنائه – على مناقشات معروفة بالفعل(١٩).

وعلى الرغم من أن نبرة الفصل الافتتاحى تبدو ناقدة لمديرة المدرسة ومواقفها، فإن النص – مع ذلك – يستخدم أوصاف مثل: اللامبالاة، والزنا بالمحارم، والغباء، والتبلد، والقذارة، لكى يطرح ويقترح – فى صورة مجازية – ما يكمن تحت الطبقة، فيما يمثل تشخيصات يتم استخدامها لكى تشعر نيلى بالراحة.

إنها تعتمد على ما قبل قولبة تصوير الفترة من أجل أداء التغطية وإرجاء روابطها المحددة تمهيداً لتصوير الناجين من كل ذلك رمزيا.

وتشترك نيلى مع أقرانها فى الدرجات القصوى للفقر، لكنها تختلف عنهن عن طريق حقيقة كونها طفلة جميلة ولها طموح فى الكتابة. إنهما شكلان منفصلان تماماً،

بحيث تكون مبهرة فى كل مواضع النص، لتمثل الاستثناء، وهو ما يمكن ملاحظته فى العديد من الإشارات الدالة على مدار النص.

وفى الصفحات الافتتاحية يتم التركيز على المسماة مارى: ذات الوركين السمينين والرائحة العفنة، والتكشيرة البشعة. لقد جلست مارى بساقيها اللتين تشغلان مساحة كبيرة، فى إشارة إلى ما هو أبعد من مجرد الجلسة، مما يدل على أنها قد تم اختيارها بوصفها إطاراً سلبياً لحركة نيلى.

يتم تثبيت مارى - إذن - بدنياً وجنسياً وثقافياً فى دور طبقى مقولب، حيث تبدو إحدى سلاسل الصور التوضيحية التى تكوّن خلفية مرتبطة بعدم القدرة على الهروب من الوضع الفقير اجتماعياً واقتصادياً. إنه جزء جوهرى من السرد الذى يتدرج وصولا إلى بناء مجموعة من الإيحاءات اللغوية التى ترسخ الاختلافات الجسدية والثقافية التى تصبح - عن طريق ما يحذف - اختلافات سيكلوجية، والتى من المحتمل أن تكون تعبيراً عن تهميش للروابط التاريخية والاجتماعية للموضوع الذى يحدد هذا النمط الجوهرى من الفكر الفردى.

كما يتم - على مدار النص - توضيح حياة نيلى عن طريق مجموعة من العناوين المألوفة مثل: وفاة أخ، والأم تموت بذات الرئة، وبرد، والسكن الفقير. وهى العناوين التى تمنح النص مشروعه الأيديولوجى، كما تمتلك حساً نوعياً معبراً.

وعلى الرغم من أن هذه العناوين تمثل - بصورة ما - علامات فارقة عن الفترة، فإن وظائفها المحددة تتمثل فى رغبة إثبات الأشكال الممكن إعادة تحديدها للبطلة. إن جزءاً من وعى نيلى بحالتها يظهر فى اكتشافها تلك الشخصية المحبوبة التى كانت جزءاً من هذه الحالة فى أثناء لحظات الهدوء، لقد كان اسمها كيتى دالى، وكان لها تسريحة شعر لولبية جميلة، وكانت ترتدى دائماً فستاناً جميلا.

يقتبس النص من مناقشات ما قبل بنائه محددات هذه الشخصية التى تتم إعادة إنتاجها من خلال لغة السلطة. كما تكون تفصيلات الأحلام النهارية - أحلام اليقظة -

مـسـتندة على الأسطورة الطبـقـيـة عن المدرسـة الداخليـة، والمبنى السكنى، والزى المدرسى، والإجازات الخارجية، بما يشكل من طالبة مدرسة رومانسية حلمًا للوصول إلى طريقة حياة أعلى الطبقة الوسطى، وبما يمثل إبداع نيلى الأول الذى صيغ فى شكلٍ تعويضى سيتحول فيما بعد إلى صيغة نقدية.

ستجابه طالبة المدرسة الرومانسية بحدة مع دورها العائلى الخاص بوصفها أما وربة منزل وعاملة فى جناح بمتجر، وسوف يكون الاستقطاب - داخل كل هذا - كليًا، كما أنها ستؤكد - حتى فى تعاملها مع الفتى اليتيم المحتقر فى جناح المتجر- ما سوف يقنعها بأن فقرها المدقع يعد - بطريقة ما- نموذجًا إرشاديًا: إنها الفتاة الشاحبة فى الحواديت الخارفية، أو سندريلا بالنسبة لبنات المدرسة. وفى الوقت التى كانت فيه نيلى محبوبة بسبب جمالها وأناقتها فى العمل، ظهرت أختها نونى بوصفها قرينة سلبيـة أخرى، لكنها كانت هادئة، وصريحة، ولم تعبأ أو تهتم على الإطلاق بقذارتها أو قذارة ابنتها، مما أضاف للدليل السيكولوجى على كون نيلى استثناءً أشياء أخرى مثل عنايتها بالعائلة واختلافها فى ذلك، ليكون هذا ملحقًا بدلالات المدرسة والعمل.

ولذلك، فخلال مدة بسيطة من الزمن، تم فصل نيلى عن سلسلة من الدوال السلبية العائلية، فى المدرسة والمنزل والعمل. لقد أصبحت كبيرة المساعدين ونظر إليها بوصفها من ذلك النوع الذى يقع دائما على قدميه (واقفًا). وذات مرة قال لها رئيسها: يا نيلى ياحياتى .. إنه نمط يدعو للرثاء أنهم ليس لديهم رئيسة وزراء. وقال لها مرة أخرى مازحًا: إننى واثق من أنك سوف تكونين هى (ص٦٩).

وليس مفاجئًا أن كثيرًا من الوزراء كن سيدات تم تصويرهن فى تلك القصص بوصفهن يقدمن صورة متأصلة لمارجريت تاتشر التى تبدو هى "المخلّصة" من علاقات المجتمع الأبوى عن طريق تقديم صيغة البطريركية الأنثوية، أو الذكورة الشرفية الناتجة عن سلسلة من التلميحات الممتدة حول فترة ما بين الحربين، خاصة فيما يتعلق بإعادة صياغتها للقيم الفيكتورية.

وقد تمت معالجة حالات فترة ما بين الحربين أيقونيًا عن طريق استخدام سلسلة من دوال الفترة المعروفة جيداً مثل: البطالة، ونشاط الفاشية، واجتماعات الحزب الشيوعى، وأكثر من ذلك من خلال الأداء التعبيرى التاريخى الذى يتم التركيز عليه. إن الأمر يبدو مثل كونه ستارة المسرح الخلفية التى تم بناؤها خارج نطاق اللغويات المعلومة، والمؤشرات الظاهرة من تلك الفترة، ومن ثم فضاءاتها تكون صالحة للشخصية الطليعية الرئيسية.

يصطنع الأسلوب رؤية داخلية، لكن كثيراً من التفاصيل تبدو مسجلة من الخارج فى شكل أرشيفى، وفى الواقع فإن هذا يعيد تقديم خبرات عن نيلى نفسها باعتبار أن بيئتها كانت ممثلة تمثيلا غالبًا فى صيغة من العلامات التى تصلح لأن تكون تذكيراً/ تحذيراً لها مما سوف تكون عليه لو أصابها الضعف. لقد ألف النص سردياً وأسلوبياً من خطوط متشابكة، كانت خلفيتها قد تم التخلى عنها باضطراد، وتبدو لتلك الخلفية وظيفة استعارية بوصفها دليلا يظهر فى الشوارع والمساكن، وهى الأمور التى صممت لإبراز اختلاف نيلى.

وعندما تورطت نيلى سياسيًا مع الحزب الشيوعى فى الستينيات فإن ذلك كان يوضح تميزها الخاص، وهو الأمر الذى يحدث كثيراً. لقد كان كونر- ناشط الحزب الشيوعى- لطيفًا وكريمًا معها، لكنه نادراً ما كان يتحدث مع العمال الآخرين، وقد تم التأكيد على استسلام نيلى لمشاعرها السياسية، ومن ثم فقد بدأ الحزب فى استغلالها من أجل تربيتها بوصفها التابعة الصغيرة له، فأعطاها كونر خفية المنشورات الشيوعية لتقرأها، ومع أنها لم تفهم الكثير مما قرأته فقد انهمكت فى دراستها الاجتماعية، فى حين استمر هو فى إمدادها بالأدبيات الشيوعية. "إنها عاملة عظيمة ورفيقة عظيمة" كما يشير النص على لسان كونر.

إن هذه الكلمات مستمدة من السجل العائلى للتعبيرات التى تصاحب - بما يوافق الحس العام - البدائل السياسية، التى يتم اقتراحها لمناورات التحريض التالى، مع التضحية بالساذج.

لم تكن سذاجة اللغة المستخدمة للتعبير عن وعى نيلى السياسى- فقط- تحديداً للشخصية، لكنها - عن طريق التضمين - توضح السذاجة، وفوق ذلك تبسيط المعتقدات.

لقد كانت الحلقة بكاملها - الفصل المعنون بـ "مشكلة سياسية"- مستعادة بواسطة التشديد على شيئين : شعبية نيلى، وولعها بالحياة الاجتماعية للحزب. لقد تم اختيارها للذهاب فى إجازة لتبادل الطلاب إلى روسيا، لكن أباها حطم المنزل ثائراً عندما اكتشف ذلك، وأنذرها بأنه سوف ينال من كونر، فاندفعت نيلى بسرعة إلى كاهن الإبرشية الذى أثبت فهمه وعطفه. لقد اقترح عليها أن تحافظ على نفسها عن طريق الانشغال بالذهاب إلى اجتماعات الكنيسة.

وقد تركزت النقطة الأهم فى الفصل كله حول توضيح شعبية نيلى، وقدرتها على الوقوف ضد أبيها، وبخصوصية أكثر لتوضيح أنها تمتلك شخصيتها المستقلة التى لا تنتمى لا إلى حزب ولا إلى كنيسة فى النهاية.

لقد أعادت حل المعضلة بأن اعتبرت أن وظيفتها هى منزلها الحقيقى الذى لا توجد فيه أمها. وكما كان تفسير الصورة تتم معالجته جيداً فالفصل يبدو كذلك جزءاً من معالجة كلية، حيث تزور نيلى الفترة، وتنهى العلامات التشخيصية اليقينية لهذه الفترة نفسها، على اعتبار أن ذلك جزء من توثيقها لها.

إن ما يتم تسجيله وتذكره سردياً ليس هو العلامات بل استجابة نيلى لها بوصفها مهاجرة إلى الفترة، ومرشدة إليها كذلك. لقد أثبتت بمركزيتها عدالة رؤيتها، وجعلت خبرتها تتخذ مكانها المناسب.

لقد عزلت بسرعة حاجتها لحالة اختيارية لظاهرة التفاوت، على اعتبار أنها قد صارت علامة دالة على موضوع الموهبة، والمغامرة، والفطرة التى تتجسد عن طريقها شهادتها على الفترة.

لقد تحولت نيلى من دور السياسية المراهقة إلى دور ربة المنزل، ليضع هذا المسرح علامة على الظاهرة الأولى من الظواهر المتعددة المتعارضة مع أيديولوجية ترتكز على بنية النسوية، ووصولا إلى هذه النقطة فقد تم بناء اختلاف نيلى على أساس ملاحظة المسافة بينها ونظيراتها وبيئتها الطبقية التى تظهر فى مجموعة من التمثيلات البدنية والسلوكية.

وسرعان ما سئمت نيلى من كونها باقية فى المنزل طوال اليوم، حيث إنها لا تهدف فى النهاية إلى تمثيل واحد من الأدوار النسوية التى توصف بالتقليدية، لقد وجدت عملا فى مقهى قديم، هو الذى أصبح يمدها بخيالاتها الرومانسية عن الطبقة والتاريخ، وهو الذى يديره السيد كنج.

لكن الخدعة سرعان ما تلاشت. حينما زالت النسمة التاريخية للمقهى، وعادت إليها أحلام يقظة سندريلا التى كانت تنتابها، فخادمة المطعم الرخيص يمكنها أن تقابل رجالا أغنياء عادة، وتنتهى إلى كونها دوقة. لكن ذلك كله يكون مجرد هذيان حيث تجد نفسها وسط أمثلة: الذين يرتدون القبعات السوداء، والبروشات المخططة، وزبون وسيم (فى دلالة على المقهى) يحاول أن يغتصبها.

لقد تم وصف حادث الاغتصاب بشكل هزلى، لكن رومانسيتها البلهاء كانت قد انتهت حين قفزت إلى الترام عائدة إلى حيها الفقير.

وقد ماثل سلوكها سلوكها الطبقى حين كانت تعمل من أجل المال، وهو معمم ومنبنى نقديا بوصفه جزءًا من تجرد نيلى وتصوراتها الخادعة عن الطبقة، وبوصفه جزءًا من رحلتها إلى عالم القيمة الحقيقية التى تحولت إلى رموز داخل إطار عمل لأدنى الطبقى الوسطى وأيديولوجيتها.

لقد تم ترقيم النص عن طريق الرجوع المتكرر إلى عادات قراءة نيلى، وهناك شواهد متعددة على ذلك، مثل ما يتم ذكره عن الرومانسية التى تتم صياغتها للتعبير عن ضحالة أيديولوجيتها.

كما تم نبذ مفردات المعجم الرومانسى بشكل نظامى بوصفها نماذج محتملة وممكنة بالنسبة إلى نيلى، كما لو كانت قد وجب عليها - بنفسها- التطور بواسطة تحدى حالة معقدة من العزم، حالة وراثية وبيئية، وعائلية، واقتصادية، وثقافية ووظيفية، لكى تصل إلى النقطة التى توجد فى آخر الفصل، حيث تكتسب هوية ترتكز على حالة مما كان منبنياً بوصفه اختيارات مصنوعة بحرية.

إن نظير ذلك هو القصص، ذلك النظير الذى تبدعه بنفسها، بوصفه علامة تحرر ثقافى، حيث يتم عزل كل الذوات القصصية السابقة لإنتاج وحدة موضوعية جديرة بالثقة، وإعادة إنتاج بلاغة ورمزية تتمثل فى روايتها وطفلتها.

إن مقولة النص والنصوص الأخرى مردودة إلى سابقاتها، ومصنوعة من الشخصانية (أعنى الأيديولوجية الشخصية) الخارجة على - وبصرف النظر عن - الإرث السياسى لفترة ما بين الحربين، ودمج ذاكرتها عن الفقر والبطالة داخل استعادة متحررة وجديدة للتفكير الفردى.

وفوق ذلك تبدو لمسار السرد وظيفة تربوية، حيث تترقى نيلى بوصفها امرأة متحررة فعلا، فى تحررها من قيود الطبقة وخلفيتها وتاريخها، وبنيتها الثقافية، لكنها قد حبست داخل إطار عمل منزلى طبيعى (اعتيادى).

ولكى تصل إلى تلك المرحلة فإن نيلى قد وجب عليها تحمل سلسلة من الاختبارات النوعية والجدلية حول أسئلة الجنس والشفرات النسوية التى كانت مصاغة من خلال التعارضات الجوهرية للرواية.

تتمثل المهمة الحاسمة والعصيبة لتحليلنا فى تغطية كيفية مواجهة هذا التحدى وتشتيته، وإبطال مفعوله بواسطة النص المستعاد فى صورة قصيرة من أجل حل الشفرات المسيطرة للنسوية.

لقد كانت تجربة نيلى الجنسية محدودة - مقارنة بأقرانها- ومقيدة بواسطة قيم ومواقف فيكتورية موثوق بها، كما أن واحداً من المظاهر الرئيسية يبدو فى المنافسة

الأنثوية التى واجهتها نيلى مع صديقتها بيبى، التى تعد واحدة أخرى من الصيغ الكبرى فى النص، بربطة عنقها فاقعة الألوان، وهيئات ملابسها المصممة لكى تؤكد على نظرة نيلى وذوقها واختلافها وتفردها، وكل ما يدلها على اختياراتها النهائية بوصفها فردانية وتمثيلية معًا، فى نموذجيتها وليس فى كونها عادية.

يمكننا - إذن- أن نرى إطلاق النار فى حفلات الزواج، والقبح، والسمنة، والبشرة السيئة، والهزال، بوصفها مظاهر مطردة فى بيئتها، ولكن نادراً ما يمكن نسبتها إلى ما هو أبعد من المثل الفردى، ويفوق كل ذلك فى النمو الأبعاد السياسية لمشكلة الفقر تلك، كما يتم تشخيص تركيز نيلى حين نجدها تبدأ فى الكتابة المتعجلة - مكرهة - فى كراسة كبيرة، فيما يعد جزءًا من آليتها للهرب، وهو ما سوف ينتج بعد ذلك تذييلا للكتابة يقويها ويدعمها، لقد كتبت عن المعدمين، أولئك الذين لا يملكون شيئًا، وعن الآخرين الذين يملكون كل شىء، وعن عدم وجود عدالة اجتماعية، وعن الأشرار. لقد كانت هذه الكراسة صيغة للهروب والارتياح من التوتر. إن المشكلة التى تم تشخيصها وحلها كانت مطروحة فى لغة عقلية }وحية- باطنية : {الرحيل من الجماعة، والوعد بنموذج إنسانى متحرر، حيث تبدو الكتابة الفردية الاستبطانية بوصفها تعويضاً.

ويبدو الاتصال مع كل ذلك نموذجًا آخر فرديا للحرية، أو الهروب من الذات من خلال الحركة وتطور الحالات حيث "ذات واحدة أفضل".

لقد أتت البلاغة ونماذج النصوص منغلقة على أزمنتها، فيما يتعلق بالظلم، والبواعث التى تمت صياغتها منذ سنوات عديدة مضت على يد كوينتن هوج، لكنها تبدو هنا مرة أخرى بوضوح مألوف فى البلاغة السياسية لوقتنا الراهن:

إن الغنى والفقر متوحدان فى أخوة واحدة، عامة وإنسانية .. كما أن حافز الظلم، إذا كان الظلم يتطابق مع البراعة والقدرة، هو واحد من المعانى الأساسية التى

وفقًا لها يمكن أن يكون الغنى الجديد مبدعًا .. وأبعد من أن يكون سبب الفقر عقيدة محافظة، ومن الممكن أن نثبت تاريخيًا أن معظم الخطوات الفاصلة التى تم اتخاذها فى الماضى تجاه تحقيق مستوى معيشة أعلى لكتلة من الناس، هذه الخطوات قد تم اتخاذها بوصفها نتيجة لهذه التأثيرات الفاصلة فى عقول بعض من الأقلية(٢٠).

يبدو لنا بجلاء أن نيلى كيلى لا تستطيع أن تخفف هذا النوع من الأثر البسيط لفلسفة الأربعينيات المحافظة، إنها تبدو وقد تم تجديدها من أجل أهداف حديثة وراهنة، لكن الأفكار العامة حولها مثل "الحسم والبراعة والقدرة والظلم والأقلية" كلها تشكل جزءًا من الأسس الأيديولوجية للرواية، وآلياتها التى قد تم تطبيعها.

لقد تم بسط مقولة الاختلاف من أجل الحب الأول لنيلى المتمثل فى بيل، الذى كان مرآة لنفسها وقيمها، لقد أعجب بها، وقاوم معها لكى تتخلص من خلفيتها وأنجز كل معايير الاختلاف. وبفضل بيل غيرت نيلى طريقتها فى الحياة فى مظاهر عديدة. إن وجوده يحدد مظهرًا محتملا للهروب، ذلك الذى يتخذ شكل التلميح لمواقف الطبقى الوسطى: "إنهم يبدون كأن بهم رغبة فى شىء ما، حيث إنهم لا يملكون فعل أى شىء ليبدو متميزين، وبالنسبة إلى بيل فإن ذلك كان بالفعل تمثيلا للطبقة العاملة".

يتصل الموقع الأيديولوجى هنا بالاحترام، حيث يبدو مثل شفرة تم السيطرة عليها، ودعمها بواسطة مواقف الطبقة الوسطى الدنيا.

لقد تم توقيف بيل ذات مرة بسبب تجاوز السرعة، وكان خجلانًا من وجوب الذهاب إلى المحكمة، ومن كونه مجبرًا على إيجاد عشر ورقات (جنيهات) لدفعها غرامة السرعة، وكان متخوفًا من اكتشاف أمه ما حدث له. أما نيلى، التى عاشت حياتها كلها داخل ما وصفته بأنه جمعية الإجرام، لم تستطع أن تفهم سر كل هذا الاهتياج بلا داعٍ حول هذا الأمر.

إن اختلافًا أيديولوجيا مهمًا يعاد إنتاجه هنا، بين قابلية الاحترام وإجرام الطبقات العاملة. حيث لم تكمل الحركة باتجاه بيل مسار نيلى على الرغم من أنها

ظلت متزوجة منه على مدار النص، لكنها الخطوة الأولى التى دلتها إلى ما هو خارج موقعها الطبقى. إنها الخطوة التى كنا نعد لها سردياً بواسطة التصنيفات المبدئية للاختلاف.

يسمى الفصل الذى تقابل نيلى فيه بيل "حياة صعبة Hard Life"، كما لو كان يشرح ويوضح رغبتها الاجتماعية، وليست الجنسية. لقد أصبح بيل معجباً بالكراسة - أو كاد أن يكون- حيث إن المعانى التى تسردها للمساعدة تلطف من ذنوبها. لقد أعادت نيلى صياغة نفسها فى خيال بيل، إنه عادة ما يدبر لاختيار الحل الأوسط ليهدئ الجميع؛ فى الفصل المعنون "الترسيب .Settling Down" هذا الجزء من السرد الذى يحكى عن الفترة بين ١٩٣٥، و ١٩٣٦ تشير كل العلامات ناحية يقين داخلى أولى لنيلى عن زواجها، حيث الاعتمادية والتابعية والعائلية والعمل المنزلى والأمومة.

لقد تحركت داخل نظام الشفرات والقيم المصنوع بواسطة الجزء الطبقى فى بيل: إنهم يرتدون ملابس لطيفة، ولا يقسمون أبداً، كان يجب أن تبدو رقيقة ودقيقة، حتى لو كان العمل الذى تقوم به أولياً ومطلوباً - كما يوضح النص- وقد كان ذلك فى محل للحلويات.

فى الحقيقة إن أسلوب " الترسيب" كان به أكثر من ملمح يلفت النظر، حيث كان مدفوعاً نحو المحاكاة الساخرة، على الرغم من تواصل حركة ترقى نيلى، بسرعة وتذبذب.

نحن لا نرغب بعد فى الزواج - تقول نيلى - ليس حتى ندخر ما نستطيع به شراء منزلنا الخاص- إن الأسلوب ملحّ بصورة واضحة، لكى يعادل الإحساس النهائى للترسيب، ويتصور هذا الأسلوب مسبقاً التعارضات التى سوف تأتى فيما بعد، حيث يتحدى أسلوب حياة نيلى- من خلال خبراتها- شفراتها الأيديولوجية لكى يتم تطويعها. فالمعانى النوعية التى نسبت إليها تلقائياً منذ البداية تتواشج مع هذه الشفرات.

فى الجزء الأخير من هذا الفصل ترتب نيلى مع بيل لانتقال أسرتيها خارج هوكستون، وأثناء ركوبهما الأتوبيس بريان والدها وصديقه يشربان الخمر على عربة كارو، وقد اكتشف الأب نيلى وبيل فى الأتوبيس فرفع قبعته - فى حركة تشبه حركة راعى البقر- تحية لهما، وأغلقت نيلى عينيها، أملا فى ألا يراهما أحد. لقد كانت تأمل فى أن تترك كل هذا وراء ظهرها (ص١٠٠).

لقد كان بارعًا فى التعبير عن العواطف المبكرة الواعية التى تتميز بها نيلى. إنه الوعى الذاتى الذى يستمد من أطر أخرى للقيم، صيغا تم إبعادها، حيث سينتقل الموضوع الأيديولوجى للسرد إلى نوع آخر مختلف من الوعى بالذات. إن خلفيتها العائلية والطبقية - المتمثلة فى أقرانها وعائلتها - كان بالإمكان رؤيتها نوعيًا فى الوقت الذى يمكن تمييزها فيه وحدها من خلال حركتها.

يضيف الفصل التالى "بيت جديد A New Home" إلى الفصل السابق كياسة واقتصاداً وشبعًا مؤجلا، حيث عذرية الزفاف، والدور المزدوج لنيلى بوصفها عاملة وربة منزل، وساكنة للضواحى، وكل هذا من أجل تطوير خيال التغير.

لقد تحقق تطور نيلى، فبلغتها النسوية بدأت أحلامها العظيمة فى التحقق عندما كانت حاملا.

وصعوداً إلى هذه النقطة، كان مسار نيلى هو المألوف المتأثر بالعديد من الخبرات القصصية، حيث كانت الرواية تعيد إنتاج برنامج أيديولوجى للبنية الثقافية النسوية السائدة.

يأتى التعارض السردى الأصلى فى صيغة الفصل الذى عنوانه "حرب خاطفة Blitz"، والذى يحوى عدداً من الإيحاءات الرمزية. فإذا كانت الفصول العشرة السابقة كلها تمهد السبيل وتتنبأ، فإن هذا الفصل كان هو البنية المتفجرة لقد، تبنت الفصول العشرة السابقة خطاب "العادية" أما ما يتبعها فهو تفنيد لهذا الخطاب ونقض لهذه البنية.

فى المشـاهد الأولى من "حـرب خـاطفة" تبدو نيلى عصـبيـة ومنفعلة، منتظرة أن يأتى زوجها سـالمًا، وكانت أول قاعدة يتم كسرها فى الفصل حين فقدت لطفلها الأول، إن موت الطفل كان بمثابة الصدمة الأولى لإنجازاتها النوعية. أما الصدمة الثانية فقد جاءت مع فصل زوجـها من العمل فى الوقت الذى كانت فيه الديون تتراكم عليه. وقد كانت أعمال المنزل والطهو مشارًا إليها بوصفها حملا ثقيلا، وقد بدأت فى الذهاب إلى الحانة كل ليلة مع أبيها لتجلس وتشرب بغباء.

إن ما حدث - إذن - هو تفكيك لكل البنى المطورة فى الفصـول العشـرة الأولى، حيث سيكون شربها للخمر متبوعًا ببداية عاداتها السيئة، لقد بدأت تشـعر بالجوع على الدوام، ولا تبـالى بملبسـها فـتقضـى طوال الوقت فى عباءتها، وعند هـذه النقطة يكون الانكسـار شخصيًا وعائليًا فى الوقت نفسـه (العودة إلى النمط الطبـقى يكون احتمالا ضمنيًا)، ليصير شربها وإهمالها بمثابة رفض الشفرات النسوية التى كانت - كذلك - شـفرات طبـقية، واسـتدعـاء للظروف النوعـية لأندادها الأوائل فى أقـصى الشرق، على الرغم من أنها - فعليا - قد انتقلت من هذا الزمن وتلك البيئة.

لقد بدأت تغطيتها مع خروجها من الإطار العائلى، وعودتها للعمل مرة أخرى فى محل لبيع السـجائر، حيث أصبحت فى مركز إعجاب العديد من متوسطى العمر، ورجال الأعمال المهندمين، لكنهـا رفضت كل دعوات الخروج، وأكدت حـالة زواجـها، وصـممت على انتظار بيل وزوجـها. وفى عـودتها تلك أحـست بـالاسـتيـاء من طريقـة حياتها التى بدت كأنها فى معسكر، ومن مظهرها ورفقتها.

وقد زاد وعيها بالحياة العامة المقتسمة مع الرجال من حدة إحساسـها بالانعزال والرفض، وفى الحـقيـقـة فـإن الحـرب قـد بالغت فى ذلك، وأضـافت اليـه ارتيـاح البنى الاجتماعية العادية للفكر المنزلى والنسوى، كما أن استقلالها قد أنهى احتياجـها لشخص يحتاج إليها.

تبدو مشكلة الاعتماد والاستقلال جزءاً من الحرب الخاطفة فى الأطر الغالبة لمعانى، حيث إن نيلى كانت مستاءة من أن بيل يود البقاء فى الجيش لفترة طويلة، وقد أثبت رحيلها الأول أنه كان محفزاً للعديد من الأسئلة عن انفصالها، فى إطار من اللغة النوعية. إن ما طور كلا من عدم راحتها، وعدم رضاها، كان بحثها المتجدد عن شىء ما لا تستطيع أن تسميه أو تحدده.

مطرودة من عملها، عادت إلى العمل فى المصنع ووجدت بعض المتعة فى مصاحبة النساء الأخريات، كما كانت مثارة عن طريق المناقشات المفتوحة للخبرات الجنسية، ولكن هناك تناقضاً ما:

لقد كانت - بالفعل - مشمئزة قليلا، فقد كبرت فى منطقة من مناطق الطبقة الدنيا ...لكنها لم تسمع إطلاقا مثل هذه التعليقات الصريحة على السلوك الجنسى، لقد ارتبكت أمام المواقف المتحررة للفتيات اللاتى يحسنّ الحديث، وبالتحديد اللائى كن يدخنّ باستمرار ويرتدين ملابس متسخة ذات ذوق ردئ، مثل القمصان الرجالية، والبنطلونات، ويرفعن شعرهن إلى الخلف مع ذيل حصان غير محكم، إن فتيات أقصى الشرق تظهرن أكثر عناية بمظهرن من هؤلاء، وتبذلن مجهوداً أكبر لكى يكون شعرهن جميلا وملابسهن أنيقة(ص١٢٣).

وبصرف النظر عن اللجوء إلى الدلالات - الطبقة الدنيا، والتحدث جيداً - فقد كانت هذه الصفحة كذلك ممتعة، وذلك لأنها تقدم نيلى فى صورة معارضة لقيم الطبقة الوسطى، وهى صورة تقترب بشدة وتتواءم مع الصورة الشعبية للمرأة التى تصبح أكثر تحرراً فى أثناء الحرب.

ويستدعى القسم المتأخر من الرواية شبهة النسوية لكى تقود إلى الانقلاب على هذا التحرر، والعودة بالمرأة إلى المنزل حيث إنهاء الخصومات بإغلاق الحضانات وفصلهن من عملهن[٢١].

كانت المعالجة الفعلية لإعادة التوفيق بين الظروف النوعية وإعادة بناء موقع المرأة معقدة، بحيث لا تستطيع الرواية أن تكون مقروءة - ببساطة - بوصفها عملا يقوم فقط بتحويل هذا التوفيق إلى قصة.

ومن ناحية أخرى فإن إعادة بناء أيديولوجية التمييز النوعى إلى تشكيل النساء قد تمت بلغة الشفرات النسوية التى تتعامل مع عمل المرأة بوصفه جزءًا من طموحاتها. وفى الوقت نفسه فإن هذه الشفرات يمكنها، كذلك، إيجاد التأكيد على الأدوار التقليدية، وإعادة توافق الصيغ التى تعيد موقعة المرأة فى الأسرة، وبواسطة التضمين، فى الأنثى كذلك:

إنه الجزء الخاص بما هو عاطفى وشخصى، فإذا كان الإله الحكيم قد جعل لنا جميعًا الحقوق نفسها فى الخروج والعمل، وفى التصرف بتعادل، فإنك ستعلم - فعلا- أنه لم يقسمنا إلى رجل وامرأة(٢٢).

لا تقوم استعادة الفترة من ١٩١٨ حتى ١٩٥٠ فقط على فعل الحنين المتحول إلى الماضى لكنها تعد - كذلك - تكرارًا لأيقوناتها المتعلقة بصور الشيوعية والأسرة، إنها تعيد إدراج الصمت الذى أعنى به العاملات بلا أجر فى مراكز الخطابات الأيديولوجية. وبمرور الستينيات تعود هذه الأيقونات إلى الحرب، لا سيما الخاطفة، فى لحظة ما فوق العادة التى تشرح الدور الحالى للنسوية. إن النص المقتبس من الرواية فى الصفحة السابقة قد تم بناؤه داخل تميزاتها التى كانت دالة وذات مغزى لذلك، مثل الفتيات اللاتى يجدن الحديث ويعبرن عن ازدرائهن للمظاهر النسوية بوصفها موضوعًا لتفرس الرجال، وهو ما أصبح متجددًا بواسطة الفتيات القادمات من أقصى الشرق.

لقد شهدت السنوات منذ ١٩٧٩، وربما قبلها بقليل - على المستوى الأيديولوجى - محاولات لإعادة كتابة فترة ما بين الحربين، وما بعد الحرب العالمية الثانية، التى أعيد

طرحها فى لغة محافظة بواسطة بعض تلك الأصوات التى كانت قد صممت منذ الأربعينيات.

لقد كان هناك استراتيجية واحدة تفكك تلك التشخيصات المرافقة للنظرة الاجتماعية وخصوصاً حالة الرفاه، وتحرر المرأة، وانحدار بريطانيا بوصفها أمة.

لا تعكس القصص التى تتم مناقشتها الآن تلك المعالجة الأيديولوجية فى طريق محدد الاتجاه، لكنها تساعد على تعيين السبل التى يمكن عن طريقها النظر إلى المعالجة الثقافية بوصفها جزءًا من البنية، ومن التفاوض المعقد للمعانى فى وقتنا الراهن.

لقد أضيف إرهاق نيلى عن طريق هجرة بيل التالية، حيث تطلعت نيلى إلى أن تصبح حبلى مرة أخرى، ومن المحتمل أن يكون ذلك سبيلا للتخلص من ضغط التناقضات الداخلية التى تحياها. لقد أصبحت كراستها صيغة أخرى للهروب المضاف إلى كل من العمل الشاق، والليالى التى تقضيها فى الحانة، وخروجاتها فى المساء كل سبت.

ويحتوى فصل "موعد بلا ترتيب" على مرجعيات كثيرة لعلاقات نيلى الجنسية المتعددة، التى تصبح قريبة المأخذ بالنسبة إلينا عن طريق وصلها بالانطباعات المعبرة عن نيلى من قبل.

لقد احتوت أختها نونى التى كانت تتعارض معها بوصفها سمينة، وقذرة المظهر، ولا مبالية وساخرة. لقد قتل زوج نونى، وفقد بيل، وذهبت نيلى إلى معسكر طائرات القوات الجوية آملة فى معرفة شىء، وهناك قابلت حبيبها الأول وبطلها - كما فى عنوان الفصل - بلا ترتيب. لقد كان ضابطًا طياراً برتبة صغيرة، لكنه كان مغايراً بقوته ومظهره الجميل حتى على الرغم من تلوثه بالشحم، وندوبه وجروحه المنتشرة. وقد أصبحت نيلى واعية - بعدم ارتياح - بكل العيون التى نظرت إليها بشهوانية

بالغـة، حـيث كـان الرجـال يناقـشـون مظـهـرها، ويدقـقـون فـى خـفـايا ثوبـهـا. لقـد تم اصطيادها بواسطة – وداخل – تعارضات الحالمة التى كانت تتآمر عليها.

بارى – الطيار– الذى استولى عليها بوصفها موضوعًا للرغبة، كان مختلفًا عن الآخرين مما جعله منفصلا عنهم. إن كل كلمة قالها كانت واضحة وحازمة، وصريحة، إنه البطل الذكورى البدائى، "طيار على قمة طائرة حربية بريطانية"، وسيكون الجنس معه خبرة مثيرة مقارنة بزوجها، الذى أصبح الجنس معه شيئًا ما لا تستطيع أن تأخذ منه بعض الإثارة.

لقد كانت نيلى – برغم ذلك– سكيرة لا تعلم ما اذا كان زوجها حيًا أم ميتًا، وتشعر بأنها قد بدأت فى فعل ما تفعله المومس، وتكمل نيلى كسر الدائرة النسوية عن طريق تعبيرها عن متعها ورغباتها. لقد استمرت فى البحث عن مسوغ، والسبب الوحيد الذى سمحت به لنفسها أن تكون غير مخلصة لبيل هو أنه لم يعطها نفسه كاملة عندما رآها.

فى داخل ضرب من الرومانسية التقليدية لم يكن من الممكن عد هذا إدراكًا طبيعيًا للرغبة، بتوضيح أن بارى كان مهذبًا جداً، وجذابًا للغاية ويتحدث بكلام معسول، لقد كان – بوضوح – مثالا للرجل المهذب بصوته المثقف الذى يشبه صوت قارئ النشرة فى هيئة الإذاعة البريطانية الذى أعلن وفاته بعد وقت قليل.

بطريقة ما فإن النشاط الجنسى الأنثوى والرغبة كانت مستبدلة عن طريق موضوع الانحراف الجنسى للرغبة، الذى كان غالبًا ما يسود طرق الاختلافات اللغوية التى تحاول تزيينه بالوقار والسمو، وعلى الرغم من ذلك فعندما تعود نيلى إلى منزلها نجدها تسرع إلى الحمام وتحك نفسها جيداً، حيث شعرت – ماديًا ومعنويًا – بقذارتها (لقد دفع بارى مبلغًا لامرأة لكى تجعله يستخدم تلك الحجرة التى جعلتها عاهرة بالتفويض. لقد أحست بذلك).

اكتشفت نيلى أن بارى ينتمى لعائلة صناعية ثرية، وأنه مغمور بالاحترام الكامل فى كاتدرائية ويستمنستر، ومن المحتمل أن كونه كاثوليكيًا قد ساعد فى تطهيره من خطيئته الرهيبة.

كانت نيلى مبهورة بهذا العدد الكبير من الرجال المهندمين والنساء الذين وصلوا فى عربات لامعة كبيرة، لقد كانت شاعرة بالذنب والخزى، لكن رغبتها ما زالت موجودة فى ركن ما من الذاكرة، وكانت تصلى فى نصب الصلاة العامة لكى تكون زوجة جيدة وابنة جيدة، وجيدة فى أى شىء من الممكن أن تكونه. إنها تصلى - بعبارة أخرى- لكى يعاد الاعتراف بها فى دائرة النسوية، وهو ما يمكن أن يمثل معنى مضافًا إلى النص بالإحالة إلى صورة المريميين المتعددين المصلين من أجل العودة إلى التمثيل البدائى للأنوثة النقية، لقد أحست - غالبًا- بالتطهر والسعادة، ويقينًا كانت فى سلام أكبر مع العالم.

يبدو هذا الفصل مفرط الزخرفة، لكنه لم يقم بحل المتناقضات ببساطة، فليست الأساطير الثقافية، والطبقية زخرفة للسرد فحسب، لكنها تظل جزءًا من الانقسام البذرى فى وعى الأنثى المتجذر فى رغبتها، وأقنعتها وتنكرها.

لقد تمت إعادة تمثيل الطبقة، والوضع القومى للطموح وشخصنتها، وجعلها مشابهة للرب، احتمالا، ولقد كانت رغبة نيلى- التى كانت رفيعة الخلق- مدعومة بواسطة الاتصال مع الشكل الجدلى فى الأيقونات الكاثوليكية. لقد تحررت من خبرتها الجنسية عن طريق وصفها كتابة بالتفصيل فى كراستها، فى تسجيل لها من ناحية، وإزاحة من الناحية الأخرى.

بعد ذلك قابلت نيلى ذلك الشاويش الذى قابلته فى المرقص، والذى يعمل صحفيًا، والذى كان مختلفًا بشدة مع بارى، حيث كان أكبر سنًا، ودميمًا ويحمل شرائط الرتبة العسكرية على ذراعه. لقد كانت علاقة نيلى بهارى كروس ممدودة على

مدار الكتاب على الرغم من أنها قد اتخذت صيغة مختلفة. لقد دعاها إلى قضاء الأسبوع معه فى اسكتلندا، وقد كانت راغبة ورافضة فى آن واحد. وحيث أخذت بعين الاعتبار كلا الاعتبارين لكى تقرر الذهاب ويضيع تعارض جذرى آخر: "هذه هى الفرصة التى تسنح للحياة"، لقد فكرت كذلك: "لقد بقيت طويلا فى انتظار رجوع بيل إلى المنزل من معسكر أسرى الحرب، لكنها عرفت أنه عندما يعود، فلن تكون هى قادرة حينها على أخذ المتعة التى تستطيع اقتناصها فى الوقت الحاضر، ومرة أخرى ستخونه، ومرة أخرى ستستمتع بنفسها.

لنعود معا إلى الفصل السابق الذى يركز على الرغبة، لقد كانت تظهر فى صورة أبعد من مجرد كونها كسرًا لشفرة الإدراك التى كانت الرواية يتوجب عليها أن تفاوضها وتستعيدها.

لقد كانت الزيارة لاسكتلندا مصحوبة بالذنب والإثارة والمفاجأة، من حيث اختلاف هارى فى مواعمته: "لكن كونى حبيبتى، ودعينى أعتنى بك، إننى أريد ذلك بشدة". وكانت نيلى صبيانية فى طريقتها، لكن من المحتمل أن ذلك كان جزءًا من روعتها.

إن هارى يمثل الغريب المحبوب - مثل الأب - بعد الولد البطل الأرستقراطى بارى: وتبدو نيلى كما لو كانت قد راحت خلال سلسلة من طقوس الانتقال من حالة إلى أخرى، حالة سيكوثقافية، تصادف فيها مدى من التجسيدات الذكورية فى رحلة عودتها إلى علاقتها الأحادية التى تربطها بزوجها. وبعبارة أخرى لا تبدو الرغبة موضوعًا فى حد ذاتها بل إنها جزء من النشاط الجنسى للمرأة، لكنها مفصولة ومنقولة إلى معالجة ناضجة حيث توجد سلاسل من البدائل لأزواج يعدون النساء طقسيًا من أجل إعادة تقديمهن داخل البنى المبنية ذكوريًا، مثل أدوار محددة نوعيًا للأم والزوجة والابنة:

عندما كنت طفلة قرأت كل كتب الرحلات التى استطعت الوصول إليها، وفكرت أننى أحب أن أؤلف الكتب، لم أبغ قط أن أكون زوجة. وأن أهيم طويلا فى الممرات الخضراء الضيقة الباردة (ص١٦٤).

هذه هى الرومانسية الريفية التى تسمى الجانب الآخر من الرغبة بالغجرى الخارج، وهذا هو التحرر الذى يطلقها من أدوارها التقليدية وقدرها البيولوجى، وهذه الرومانسية وذلك التحرر معًا كانا ظاهرين بواسطة قول هارى: "أتذكر كل المعارك الدموية، والأصدقاء الذين رأيتهم قتلى"- ونلاحظ أن أول رواية مطبوعة لها كان عنوانها: "دم على الأرض".

لقد كان التفرد الطقسى لدم الذكر بطوليًا، على عكس دم الأنثى الذى يترافق مع الخجل والعار.

لقد أصبح هارى - بوصفه مظهرًا أبويًا - هو المانح، والممثل للوعى الذكورى الذى يتذكر، ويتحدث عن قدر الذكر المبنى بأحلام نيلى الأنثوية.

لقد كان الأسبوع الذى قضته فى اسكتلندا نوعًا من إعادة التكوين بالنسبة إليها. لقد أوضح هارى القدر الذكورى الجوهرى - المتمثل فى المعارك الدموية والأصدقاء القتلى - كما لو كان يذكر نيلى بالدور العام للرجل- فى التعامل مع الموت وليس فقط مجرد رغبة طبيعية تتم المبالغة فيه وبلورته بواسطة الحرب. ومن الممكن أن يكون ذلك جزءًا من طقس عن طريقة تتم تربيتها من أجل إدراك الذاتية الذكورية وحاجتها إلى أن تستجيب لها عن طريق إزاحة ذاتيتها الخاصة عن طريق الكتابة، خاصة عندما تحمل فى عقلها أن هارى قد جلب لها فيما بعد الكتب والمطبوعات.

وبعد ذلك الأسبوع الذى قضته فى اسكتلندا مباشرة تمت الإشارة إلى عودة بيل، وبدأت نيلى فترة من التعديل الذى تم الإعداد له بواسطة هارى الذى كان يناقشها كما لو كان أمها التى ولدتها.

لقد تقابلت نيلى قبل عودة بيل مع صديقتها القديمة بيبى، التى كان لها طفلة فى السادسة من عمرها اسمها ميليسيا هى التى - أخيرًا - أصبحت وجهًا من أوجه نيلى، حيث عرضتها بلغة مشابهة لعرضها لنفسها بصورة استثنائية: شىء جميل وصغير، جميلة شقراء، بشرتها كانت ملونة كالذهب، وعيناها واسعتان سوداوان. لقد كانت - كذلك - استثنائية بإحساس سلبى، وذلك لأنها قد ولدت بذراع مشلول.

انضمت نيلى إليها بوصفها تجسيداً للطفل الذى تبتغيه، ومن المحتمل أن يكون ذلك من أجل إزاحة رغبتها، واحتوائها أملا فى التحرر.

كما يتم تصوير بيبى بوصفها إحدى أوجه البطولة فى الحرب، فهى ربة المنزل والعاملة التى تحافظ على قافلة البيت سائرة، وهو دور آخر يساعد على تطور نيلى.

وعند عودة بيل أصبحت نيلى بعيدة تمامًا عما كان فى فصل "الترسيب"، حيث كرهت الأعمال المنزلية، وأصبحت كسولة تمامًا. لقد حاولت أن تعود لتلك الحالة عن طريق اشتراكها مع بيل فى التنظيف، وأرادت إنجاب طفل، لكن بيل أراد الانتظار إلى ما بعد انتهاء الحرب. لقد اعتاد على الطبيعة الانفعالية الحادة لنيلى التى لم تكن أبداً راضية، على الرغم من أنها لم تشر لبيل بذلك على الإطلاق. لذا فإن رغبتها كانت مكبوحة، كما كانت هى مطوقة بالشأن العائلى المنزلى، ومقيدة إلى موقد الغاز فى عطلات نهاية الأسبوع.

لقد أدى موت بيبى إلى جعل ابنتها ميليسيا موجودة فى مركز حياة نيلى، وعلى مدار النص تكمن مشكلة نيلى فى غياب ذاتيتها. لقد صنعت ما فى وسعها لإعادة البناء، ومن ثم التكيف مع الموضوع المقترح لثقافتها واجتماعيتها:

يجب أن أكون - فى داخلى- شخصين، الأول هو ذلك الشخص الجيد والثانى هو ذلك الذى يحاول أن يكون جيداً.

فى المتعة الدموية يكون الشخص الأسوأ هو الذى يفوز دائمًا، إن هذه هى طريقتها فى التخلص من مشكلة تجدد الدعوة من قبل هارى، ومن أجل تخلصها من

الذنب لقد استمتعت بالحب الجارف، لكن: انتويت أن أكون هنا عندما تنتهى الحرب، وأن أبدأ مرة أخرى مع بيل.

وفى هذا المضمار يصنف هارى بأنه خدن - صديق.

هذه البداية يشار إليها مرة أخرى بواسطة فصل عنوانه "الجندى المسرّح من الخدمة"، حيث يبدو أنه من المقبول بالنسبة لنيلى التخلص من الرغبة. حين يعاد تقديم مقولات "الترسيب"، وعندما يفشل هارى فى إقناعها بتجديد زيارته تقرر: كانت فريسة له، واصطادها، لقد سمعت ضحكته السعيدة، ورأت وجهه القبيح قبالتها، ولم تستطع أن تتحمله، لم يكن من السهل أن تنساه، لقد نشدت الراحة فى صحيفته التى كانت مكتوبة باستمرار فى عجالة كل ليلة. لقد كان هارى كروس رجلا طيباً وقد تذكرته فى كتابتها (ص١٨٦).

ويمنح أشباه الرب تشخيصاتهم المتمثلة فى بارى، والاسم العائلى لهارى- كروس (صليب)، يبدو لنا كذلك أن تعطى بعض الظلال للرفقة الدينية. لقد كان يقيناً متصلا بلا سبيل للخلاص معه كل من جريدتها ورغبتها، ولقد أصبحت الجريدة هى الصيغة التى تكون عن طريقها رغبتها متسامية، ومستعادة. وفى غضون ذلك تبدو ممارسة بيل للجنس قد صارت شهوانية ومتغيرة مما يدعو نيلى للشك فى أنه قد تعلم أسلوبه الجديد من شخص آخر.

ومع نهاية الحرب كانت بيلى قد تحررت من أعباء الوظيفة، حيث قال لها بيل إنها يجب أن تسلك سبلا مختلفة، حيث إنه يعيش مع المرأة التى تنتظر طفله.

تفتش نيلى فى الماضى، وتحب السفر عائدة إلى جذورها الخاصة خلال الزمن، حيث المرأة التى وصفت بالقذارة والإهمال والوضاعة، التى تلبس فستانا قديما مبتذلا، ضئيلا ومتسخاً بالشحم، وبيتها مهمل وقذر، بوصف كل ذلك نتيجة للفقر الذى يدمر الذات.

لقد فرض معجم التفاصيل أثرًا ماضويًا على نيلى، والمرأة التى تم وصفها بأنها عاهرة (فى اتصال بين الاقتصاد والأخلاق، واختصارهما فى نموذج اللوم الشخصى) قد كانت - بلا تردد - خارج الإطار النوعى للخلفية الروائية - كما تسمى باختصار- وقد تحركت خلال الحبكة وظهرت فى مقدمة الصورة.

هل كانت تلك المرأة فريسة لم تستطع الفرار؟ وهل كانت رغبة بيل فيها نوعًا من الحنين للماضى، وطريقة للتخاصم مع نظافتها الخاصة وتأدبها، وصيغتها المهذبة للسلوك؟

لقد بدا متربًا، وبطلا مريضًا، وبالٍ، وفى حالة بائسة، إنه غالبًا يبدو كما لو كان - لحظيًا - قد انزلق إلى توزيع نوعى للأدوار فى القصة، وقد فقد الحق فى أن يسهم فى الصورة الأمامية الاستثنائية مع نيلى.

لقد أخبر بيل نيلى أن لا أحد يمكنه إزاحتك بأية طريقة، لكننا يجب أن يسهم كل منا فى تنمية الآخر.

إنه يربط الخبرة نفسها (مع بارى وهارى)، والسجع مطلوب هنا، مثلما يشعر بها بوصفها جزءًا من دورهما الرمزى - الأكثر رمزية والأقل على المستوى الأخلاقى، حيث تتم رؤية سلوك نيلى لكى يكون كذلك، التى تفتش عنها لإلغائها بواسطة التراخى معه. إنه غالبًا يبدو كما لو كان - بلا تعمد أو قصدية - إنه يعاقبها على خطاياها، ويقينًا أن ما يتبع ذلك يرجئ عددًا ضخمًا من الخبرات من أجلها.

لقد أصبحت جريدتها تشغل حيزًا ضخمًا من حياتها، وتعرض ميليسيا إشارات النمو عند نيلى، وتخاف نيلى من أنها قد لا تبالى بها عبر الزمن، وهو الخوف الذى يتنبأ بانفصال آخر أشد عمقًا حول نشاطها الجنسى.

انتقلت نيلى إلى يار ماوث، لكى تكون قريبة من ميليسيا، وقابلت ليونارد، وهو رجل فى العشرين من عمره، نحيل، ذو شعر رملى اللون، ونظارات سميكة، ويتحدث

بلكنة أبناء المدارس العامة الجيدة - بالعودة إلى تصنيفات النص - وقد واظبت كذلك على القداس بحثًا عن السلام العقلى والتخلص من خطاياها.

وبعد قداس واحد قابلت بيتر، وهو لاجئ بولندى. الغريب الثالث فى رحلة عودتها إلى بيل. لقد كان هوائيًا، عاطفيًا، غيورًا وحساسًا، بما لا يشبه بارى أو هارى أو حتى بيل.

كل غريب من هؤلاء الثلاثة كان من المحتمل أن يتواجد على أساس أنه يمثل الآخر بالنسبة للذوات الأخرى فى هذا الإحساس الوجودى. لقد تصرف بيل كأنه زوج تقليدى جدًا، بالإضافة إلى رؤيتها لبطريركيته الكاثوليكية المحافظة ثقيلة الوطأة. لقد امتلكت رغبتها التامة، لكنها أدركت أن رغبته قد وقعت تحت سيطرتها. إنه بدا كما لو كان شاهدًا نهائيًا على عشاقها الآخرين، المسرح الأخير، السجين، الوحيد غير الملحق.

لقد مات بارى وتزوج هارى، وهو يبدو فى صورة المثل الذى سوف يبرر البراهين النسوية، وكذلك يجب عليه أن يكون مزاحًا لكى يقوض حالتهم. إن حبه لم يكن مستقرًا: سأخنقك بيدى هاتين إذا تركتنى - الانفعال الميلودرامى - لقد كانا - كلاهما - لاجئين كل بطريقته، ثم عاد بيتر إلى بولندا.

انسلت نيلى إلى علّية المنزل الباردة ونامت منهنهة على فراشها، من أجل ماذا ؟ هل لا تدرى، لأن بيتر قد ذهب ؟ أم لأنها سعيدة بفكرة أن تكون حرة مرة أخرى ؟ كانت مشوشة جدًا لدرجة أنها لم تهتم (ص٢٠٨).

وكان هذا التشوش - الذى يعود إلى صيغة مختلفة - نواة لواحد من الأسئلة المركزية، والإجابة تتمثل فى الرد المشفر على النسوية الحديثة فى صيغة إحياء كل ما يمكن رؤيته بوصفه مظاهر عائلية وخاصة لسؤال المرأة.

بعد رحيل بيل قررت نيلى ألا تعود للرجال مرة أخرى، وأنها لن تسمح لنفسها أن تكون مستغلة مرة أخرى، سوف تصنع لنفسها ولميليسيا منزلا. وهذا القرار يردد

نوعًا من الانفصال والاختيار الذين تم صنعهما تدريجيًا الآن بواسطة العديد من النساء في رد على البطريركية، والأيديولوجية النسوية المخططة في شفرات وممارسات معاصرة(٢٣).

كان حلها متأثرًا بواسطة عرض ليوناردو عن الرومانسية الريفية، الحنين إلى كوخ الأجداد، "والبنات اللاتي يرهبنني طوال عمري"، وهو ما سيخبر به نيلي. ويمكننا أن نجد في تتابع المحبين السابقين من كان المحب البطل، ومن كان المحب الأب، والمحب الزوج، لكن ليوناردو كان بمثابة المحب الابن، في الوقت التي تبحث فيها هي عن دور الأم، وهو ما يؤكده قوله: رحلت أمي مع يانك (في الوقت الذي ذهبت فيه نيلي مع هاري).

وهذا الانتقال إلى دور الأم يعد خطوة أخرى في ترتيب العمل من أجل العودة إلى بيل. لقد مارست نيلي الجنس مع بيل، لكنه لم يكن مشبعًا على الرغم من تفكيرها بأن "الآن لي رجلي الخاص، وبيت خاص أذهب معه إليه" مما يحدد عودة رمزية إلى لحظة زواجها لكن في الفراش. إنه واقع في تلك النقطة من العودة الجزئية، حيث إحساس نيلي بالقهر الانفعالي لاسترداد أفكارها، لقد صعدت جريًا لعلية المنزل وبدأت في الكتابة عن طفولتها وعن تلك المعارك اليائسة التي خاضتها بعد موت أمها، لقد كانت ذاكرتها مرتبة وواضحة، وبدت طاقتها بلا نهاية حين تكتب مرات ومرات في أغلب أوقات النهار، وفي النهاية كانت تتعب وتتشنج، فتغلق كراستها التي تكتب فيها وتهبط لتجهيز العشاء، لقد أحست بالدهشة وانطلاق مشاعرها الحبيسة بعدما طرحت في الكتابة أشباح ماضيها (ص٢٢٢).

أصبحت الرواية التي نقرأها هي الرواية المكتوبة بواسطة بطلة أنثى- حيث إن نيلي كيلي هي نفسه كيتي دالي الكاتبة - ومعالجة الكتابة نفسها أصبحت جزءًا من حل التناقض الجوهري للنص، فالرغبة يتم تساميها في الحث المبدع على الكتابة. ويبدو من المثير أن كلمة (شهواني) يتم استخدامها في استخلاص الاتصال مع

كتابتها الخاصة. إن أشباح الماضى لا تنتمى إليها وحدها، لكن لها مرجعًا انتقائيًا أعرض يتمثل فى أشباح ماضى الوطن كله.

وفى الحقيقة فإنه ليس من الممكن أن نعامل فكرة القومية بوصفها مظهرًا عشوائيًا للنص، خاصة إذا رأينا أن علاقات نيلى كانت مرصودة على مستوى استعارى.

كان زواجها من بيل متزامنًا مع الشفاء، عودة الروح القومية بعد الإحباط والتخلى لكن كل ذلك لم يكن قد صار بعد فى صورته المستقرة بسبب استمرار الحرب، كما أنها فى أثناء الحرب كان لها علاقة أقامتها مع واحد من أبطال معركة بريطانيا، حيث تحول الاختبار الجوهرى للقومية إلى شفرة فى حينها، على اعتبار أنه بدا فى الذاكرة بوصفه بطوليًا، يتمثل فى الشعار البريطانى. ثم شكلت فى ذلك الوقت تحالفًا مع أمريكى ظل مرشدًا لها على مدار النص، وحتى الخمسينيات (لاحظ ظلال حلف مارشال والناتو)، وكان هو الوكيل الذى جعلها تستطيع أن تصبح هى نفسها. وعلاقتها التى تلت ذلك كانت مع حليف آخر، رجل من بلد آخر، هو البلد الذى كان غزوه سببًا مباشرًا لدخول بريطانيا الحرب (أى بولندا). وقد كانت شخصيته الدكتاتورية مثبتة لفكرة استبدادية، ولم يكن غريبًا أن يعود إلى بولندا الشيوعية حيث الفضاء الملائم لخشونة طباعه وتقليديته القديمة ومزاجه المتقلب.

وفى النهاية دخلت فى علاقة – فى النصف الثانى من الأربعينيات، وكان شباب هذا الرجل، وتبعيته وضعفه، وخضوعه فى الفراش، كلها كانت متصلة، ضمنيًا – بفترة إعادة البناء القاسية، حيث الفترة الأولى لحكم حزب العمال.

إن قلة خبرة ليوناردو وخضوعه، وخوفه من البنات على مدار عمره، واستغلاله الجنسى لميليسيا، كلها كانت محددات للفترة، وما كان يجب على ليوناردو عرضه كان جزئيًا وساحرًا بشكل واضح لدرجة أنه لا يمكن أن يشكل صناعة للقومية، أو يسبب استعادة جديدة.

يأتى الإصلاح النهائى - فى لغة تعادلية - مع بيل، بما يمثل المظهر العام للرواية حين تلد طفلا من بيل، وقد كان ذلك فى السنوات التى تلت ١٩٥١، وهى السنوات التى تشير لعودة الحزب المحافظ إلى الحكم. وبالتالى فليس من قبيل الوهم أن نؤول هذا النص بوصفه محاولة لبناء شىء مناظر للذاكرة التراثية الشعبية التى يكون فيها التحرر من الماضى منجزًا (وأعنى بالماضى ذلك الذى من الممكن أن نسميه الذاكرة اليسارية، حيث الإحباط منذ ١٩٤٥) عن طريق استخدام الرموز الشعبية المسيطرة على هذا الماضى، والتى تم انتزاعها - على وجه الخصوص من فترة ما بين الحربين.

وعن طريق العودة إلى مكونات الخيال اليسارى، يتم الاستيلاء عليها من أجل الثورة المضادة الليبرالية المعاصرة التى تفرغ السياسات الطبقية إلى حد ما لإعادتها إلى حقيقتها، وهو ما يتم - فى شكل صعب فى العقود (القاسية)، ولكن المنظور الذى يعيدها إلى داخل النوع الذى تصبح عن طريقه جزءًا من اقتصاد حى.

تصبح فكرة "النوع" - إذن- وجهة نظر، ووقاية، مثلما أطلق عليها جون برجر فى كتابه (عن النظر): الحدود المنظورة للذاكرة فى النصوص السردية التى تستخدم تلك الأزمة بوصفها لوح أردواز للذاكرة المعاصرة، وتفترض ماضيًا منتهيًا لها فى لغة أيديولوجية مشابهة.

إن إعادة كتابة الماضى هى جزء من إعادة كتابة الحاضر بما يعنى أن استرداد كليهما من أشكالها المتعارضة إلى معلوماتيه سلسلة من المجازات القومية.

فيما قبل العودة النهائية إلى بيل وجب على نيلى أن تعيد كتابة المسار الأوديبى فى فصل (العودة إلى منزل الأب). كما وجب عليها استعادة دورها بوصفها ابنة قبل ادعاء دورها بوصفها زوجة مرة أخرى.

لقد اتصلت بجماعات الكتابة الإبداعية ولأول مرة شعرت بإنجاز حقيقى حين نشرت أول قصة وتلقت أول شيك: "إنها لم تشعر قط بمثل هذا الاستغراق الممتع فى

أى شىء، وقد كان ذلك خالياً تماماً من الجنس"، إن معالجة الإزاحة والتسامى لرغبة المرأة كانت مخططة بعناية وموجهة (مثلما يبدو فى الشيك).

فى المشهد الذى يدور فى الكوخ انشغلت نيلى وميليسيا فى معركة أجيال، وتعايشت نيلى مع ليوناردو مثل زوجين، وكان استحواذها على ميليسيا مرهقاً "لقد ضاجعنى، إذا كنت تريدينها فى إنجليزية صريحة".

لقد كان عنوان هذا الفصل "شىء ما نعيش من أجله" وهو الذى يشير إلى رواية "العشب المترمل".

"نيلى بنت كبيرة" قالت لنفسها: "أنا أصدق أنك قد وجدت شيئًا يجعل الحياة جديرة بالاهتمام"، لقد بدأت فى رؤية الكتابة بوصفها وسيلة لكسب المال، وسيلة لأن تصبح مستقلة عن كل شخص؛ لقد كانت خلاصها.

لقد تقابلت مع هارى كروس مرة أخرى، لكنها الآن لا تقدر، فهى متزوجة للمرة الثانية، مما جعل هارى ينتقل من صورة الحبيب إلى صورة الذكر الجريح، ودوره الوحيد الآن هو أن يساعدها فى طباعة مخطوطاتها، فى نوع من الانتقال الرمزى المصاحب لتسامى رغبتها.

تقول فى البداية: "لا، لا أستطيع أن أتقاسمه معها، إنها طفلتى"، لقد شعرت بالأسف من أجل هارى البائس، "لأنه لا توجد واحدة من نسائه تستطيع أن تعيد إليه رجولته، ونيلى تعرف ذلك" (فى نقطة أيديولوجية رائعة للعلاقات الحقيقية فى اتحاد الأنجلو أمريكان).

هل يوجد هنالك إحساس بسبب ما فعلته الحرب (فى قصص أخرى يتمثل فى البطالة) فى الرجال، وهل يجب على النساء أن يعرفن الحاجة إلى استئناف الدور الراعى، وهل سوف يؤدى ذلك إلى تحطيم الذكورة القومية ؟

تعد كتابة هارى بمثابة تعويضه عن جرحه: رجله المبتورة، حيث يبدو رمز البتر مبتكرًا فى تلك القصص (وهل يمكن أن نعزوه للعنّة الجنسية المحتملة؟)، ويمكن أن تتم رؤية ذلك بوصفه شيئًا ما ذا قيمة، فلقد بدأت المرأة الحديثة فى إصلاح نفسها، مع تفهمها، وأبعد من ذلك فقد بدأت فى الشعور بأنها غير مهددة.

لقد كانت كتابة نيلى - إذن - تساميًا لنشاطها الجنسى وتهديدها الممكن، وإدراكًا ثقافيًا للحاجة إلى أن تحتوى رغبة أنثوية فى ضوء الجرح الذكورى والعجز المفترض، ليبدو ذلك فى شكل ترسيخ السلام الذى يعيد المناطق المفقودة (فى الحرب مع الإفراط الجنسى عن طريق النساء؟) والحرية والحالة العامة، والمطالب العامة، إلى الذكر.

استمعت نيلى فى يار ماوث إلى جمع من الصبية الأيرلنديين يغنون الأغانى الوطنية، التى تماثلت مع الأغانى الوطنية التى يتم غناؤها فى نبرة تحد، وخصوصًا أغنية كيفين بارى، "لا تتشبث بى كالكلب، ما الذى كنته، ماذا فعلت من أجل أيرلندا"، وهذا مما ساعد على استعادتها لإحساسها بجذورها الأصلية، وثورتها الجريئة. لقد كان هذا فقط مؤقتًا، وعاطفيًا، ومتماثلا بسبب كونها وحيدة ومضغوطة، فحاولت أن تنتحر، لقد تمت استعادتها، وعادت إلى المنزل ووجدت زوجها هناك: "لقد رد حضوره الكامل الاعتمادية والقوة"، وفجأة أرادته أن يحضنها بشدة بذراعيه المشدودين، وحينها أحست بالفعل بالأمان، وطردت كل كوابيس الأعوام القليلة الماضية:

وقفت نيلى وأخذت يديه، إنه كما لو كان الأمر أننا قد اكتشفنا معا ما الذى تدور حوله الحياة. قالت بحزن إن طاقة جسدها قد أغرقتها تقريبا. لقد كان رجلها، وقد عرفت ذلك الآن بعد كل أولئك الذين كانوا بينهما، وحتى لو استغرق الأمر كل تلك السنين ليعلما فى النهاية أنهما يتم إعدادهما من أجل بعض، فلا يهم لأنهما الآن معا (ص٢٥٦).

لقد كان كل هؤلاء الذين بينهما مهملين، بطريقة ما أو بأخرى، لكى يحدث الوصول النهائى إلى الاختيارات التى تشبه الاختيارات الواقعية. ويسمى هذا الفصل "قرار نهائى"، وهو يعد عودة إلى الفصل العاشر "الترسيب" مع كلمة "الجوهرى" التى يتم تحميلها بالكثير من العمل الأيديولوجى.

لقد أوجزت نيلى تواصلها المبثوث بواسطة العودة إلى داخل الدائرة التى تم إنتاجها بواسطة البنية النوعية للنسوية، بوصفها ابنة أولا، ثم بوصفها زوجة، ومن ثم سيكون هناك - فى الفصل التالى - شىء واحد مفقود، هو أن تكون أمًا، وستكون فى الفصل الأخير متخذة شكلها الجديد بوصفها زوجة وأم، وابنة، وأم راعية، وكاتبة.

ويعد هذا الجزء الأخير نوعًا من الإضافة إلى احتمالات الأدوار النوعية الفعالة للأنثى. ووصولا إلى الطفل، على أية حال، فقد كرهت الأعمال المنزلية التى تقوم بها، ووجدت حياتها مملة، لكن من الممكن تحملها. لقد كتبت الحكايات الرومانسية فى نوع من التعويض عن عدم كونها أمًا، وعادت إلى الكنيسة "لتصلى من أجل طفل، وإلى الله من أجل أن يجعلها أما صالحة، وابنة صالحة، والأهم من ذلك أن يجعلها أما".

ومن الملاحظ أن فى الفصل الأخير قد انخفضت حدة التركيز على الفترة، وبالرجوع إلى أشياء مثل مشروع الفول السودانى فى أوغندا، وبناء مقار الجمعية بتوازن وعدل، والهجرة السوداء، فقد كانت هناك محاولات قليلة من أجل تثبيت الأحداث أيقونيًا وتاريخيًا، وعادت المرأة إلى الشأن الخاص، لكنها استبقت لنفسها قابلية الوصول إلى العامة ليس من خلال حضورها ولكن من خلال كتابتها. وطرح البرهان الداخلى فى نهاية الرواية عام ١٩٥٢ بوصفها لحظة بداية الإليزابيثية الجديدة بعد عمر كامل من التقشف.

لقد تم بناء الفصل الأخير على أساس من الإدراك المجازى:

استقرت نيلى مع طفلها فى الحال وكانت سعيدة، كانت كل الأفكار والأحلام قد تراجعت للخلف، ولم تكن مدركة أبداً عظمة الالتحاق بعائلتها .. لقد أدركتها.. لقد وجدت نفسها تتشمم طريقها فى خلال حياتها كما فعلت فى أثناء المراهقة (ص٢٦٨).

لقد عادت الساعة إلى الوراء، وعادت الأدوار إلى سابق عهدها، وتم إلغاء تلك الفترة الطارئة التى حددت عن طريق الرغبة والإسراف والبطالة والفقر مجازياً: الجيران فى العادة يتوقفون ليثرثروا معها، وينظرون بإعجاب إلى طفلها، وفى النهاية شعرت نيلى بالقرب منهم، وتمتعت بالشائعات المجتمعية.

"ما ألطف أن ترى استقرارك يا نيلى".. إنهم يقولون .. "وأن يكون لك طفل فى سنك هذا". لقد حصلت نيلى على الحسن والأحسن، وعلمت أنهم يعزون إليها الأعمال الشريرة الماضية (ص٢٦٩).

لقد كانت توبة كاملة، فقد غفر لنيلى، وتمت استعادتها بواسطة أمومتها وجيرتها، ومن أجل أن تكتمل الصورة فقد ماتت ميليسيا وليوناردو فى حادث سيارة (موت الوعد الخادع للظالم - الاتحاد بين الفاسد وغير الخبير- غير المسئول والناضجة جنسياً مبكراً - المراهقون الذين يحاولون أن يسلكوا مسلك البالغين - إن التشابه السياسى/ المجازى ليس مجلوباً من صور بعيدة جداً).

وهناك عنصر أخلاقى فى الموت كذلك. إن ميليسيا ونيلى - كليهما - قد امتلكتا نشاطاً جنسياً تنبأ بنوع من الإفراط الذى كان من الواجب على نيلى أن تكبحه.

لقد اضطلعت نيلى بابنتها كلير، وجعلتها كأنها طفلتها، واكتمل ألبوم العائلة الآن بهذا الزوج من الأطفال، فالولد الأكبر هو ابنها الفعلى، وأكملت المعالجة استعادة مركزية الذكر فى البنية السوسيوثقافية. لقد كان خوف بيل الوحيد يكمن فى خشيته

من أن تكون الفتاة كلير غير طبيعية (بسبب عائق ميليسيا، على الأقل على المستوى الحرفى لكن من الممكن أن يكون هنالك تلميح مجازى كذلك)، لكنها كانت صافية كزنبقة، وجميلة كوردة، طفلة حقيقية، وبعبارة أخرى: "ميليسيا الفقيرة البسيطة، حيثما كنت ساعدى طفلتك على أن تجد مكانًا تعيش فيه، إنه خطأنا أنك لم تجدى أرضية ثابتة. خطئى أنا وبيل" (ص٢٧٢).

عندما كانت نيلى منشغلة مع أطفالها (متذكرة انفجار فترة ما بعد الحرب، ومعممة ذلك على العناية بالأطفال ونمو الحب) كان بيل يعمل لساعات طوال، وكان الحصول على المال بشق الأنفس، لكنهم كانوا سعداء. فالجو دافئ فى المنزل، دفء الحب والعطاء، وأحست نيلى فى النهاية أنها وصلت للمرسى الآمن.

يمثل كل من نيلى وبيل الأخطاء والإسراف والإخفاقات المتجايلة، لكنهما قد نجيا، حيث سيكون الضمان بأن الجيل التالى سوف يصبح حرًا من القيود الماضوية، لكنه سيكون - كذلك - وريثًا لتلك القيم المستعادة من الماضى، والمستردة بواسطة تضحية الآباء والأمهات.

لقد أرسل هارى خطابًا إلى نيلى مشيرًا إلى أنه قد طلق للمرة الثانية، وأن الناشر قد أعجبه كتابها (أرملة معشبة)- كانت مشوشة، لكنها لم تستطع مجرد تحمل فكرة أن تدمر سعادتها المنزلية مرة أخرى الآن.

يصف الناشر كتابها بأنه آسر، وأنه قطعة كتابة أصيلة، مع قابليته التجارية الجديرة بالاعتبار. إن الكتاب يتم النظر إليه بوصفه جديدًا وطازجًا وأصيلا: ابتسمت حين تذكرت ذلك اليوم الأخير فى المدرسة. عندما كانت تلك الفتاة الهزيلة، حين أعلنت أنها تريد أن تكتب، لقد كان ذلك من وقت بعيد، استخفت بالشدائد، أو - من الممكن - أن يكون ذلك بسببها.

لقد شعرت بالسعادة مندفعة من داخلها، كيتى دالى، الأرملة المعشبة. فكرت أنها من الممكن أن تكون تلك نسبة طفلة أخرى، أعطتها الميلاد والأعوام قبل أن تكون

حياتها هى الأخرى عسيرة، لقد أحبت بيل وكانت متأكدة من ذلك، وعادة ما احتوت طفليها لتثرى حياتها أكثر مما كانت من قبل. لقد علمت حينها أنها سوف تستمر بالكتابة بالقدر نفسه الذى كانت به زوجة صالحة وأما محبة، وابنة كذلك، حيث رأت أباها من خلال النافذة يلهو فى الحديقة الأمامية. لقد كان كل شىء حادثًا فى وقت واحد، لكن حياتها كلها كانت آخذة فى النجاح، وكانت منجزة فى النهاية (ص٢٧٧).

كانت هذه هى المقطوعة الختامية فى الرواية، التى يمثل بعضها الانشغال الأساسى بالموضوع الأيديولوجى للنص، إنه دور النص المزدوج كتاريخى ورومانسى بالإضافة إلى مقولتيه المتشابهتين تمامًا حول الإصلاح والتعويض.

ويشرح التاريخ دلالة الفترة من ١٩١٨ حتى ١٩٥٣ التى يكون فيها التمثيل - بالفردية والجيلية - ناجيًا وسليمًا، ذلك لأنه قد تحمل شظف العيش.

لقد كانت تلك الصيغة التشخيصية ضمنية، لا تشبه خبرة الرفاه والأجيال المرفهة التى ستسود فى الستينيات والسبعينيات حيث ستتم إعادة الرومانسية إلى مواقع النسوية، كما ستعاد إلى الملاحظات شرعيتها المتعلقة بالفترة، لكنها ستوصل الأنثى عائدة إلى أدوارها الطبيعية، حيث تشرح فى الجزء الختامى، وتعيد وصف الرجل - الابن والزوج وكاسب رزق الأسرة والأب - إلى موقعه فى المواجهة المركزية مع الأنثى (وهذا ما تم على المستوى البنائى: لقد أحست - فكرت- ابتسمت رأت) وهو الذى تم تهميشه وتجديده فى صيغة الفعل المبنى للمجهول.

إن الرواية هى تحقيق للمسارح التى يكون عن طريقها الاسترداد ظاهرًا، وقد كان مصطلح الاسترداد موظفًا بوعى عن طريق ميشيل باريت فى (ظلم المرأة اليوم) [٢٤].

إن العرض الأيديولوجى يشترك فى تهدئة وتكييف تحديات المعانى المسيطرة تاريخيًا على النوع فى فترة مخصوصة. لقد تحدثت بتحديد شديد عن الطرق التى يكون بها تحرر المرأة مكيفًا عن طريق الوسائط المتنوعة، ولقد كانت نيلى كيلى - كما

أثبت يقينًا - خير مثال على ذلك. لقد كنت آمل فى إطالة مدى تلك الاستعادة. على أية حال، بوصفها محالة مرجعية، إلى تلك الطرق التى تمتلك الوظائف دورًا تؤديه لرفض وتكييف التحديات الأخرى - سياسيًا - للخيال اليسارى كمثال على المعانى المسيطرة تاريخيًا على السياسة فى الفترات ذات الطابع الخاص.

إن مستويات متعددة فى العقد الماضى، ومحاولات أخرى كانت مصنوعة بواسطة اليمين لاسترداد الأرض المفقودة، من أجل تفنيد تلك الخطابات التى تقدم الشرح اليسارى لتناقضات الثلاثينيات. وتبدو هذه المعالجات التى كانت قد تم تحريرها من قبل البنى السلطوية.

لقد وجدت الوظائف الثقافية بوصفها أكثر من مجرد إنشاء مجال لتلك الصور المختارة من الماضى. حيث تمتلك سيناريو آخر، أو ذاكرات مفضلة لبناء الواقع الذى سوف يتم تذكره بوصفه مصطلحًا طويلا حال كونه مضافا إلى المصطلح القصير: بنية الرفاه، فى مجتمع الأربعينيات كاستجابة لعدم طبيعية الثلاثينيات، والحرب، وسوف تعود أصوات الأربعينيات مرة أخرى لتكرر تسجيل صور الماضى فى سلسلة من الخطابات العامة عن الأسرة، والزواج والأمومة.

ويتم صنع الذاكرة من مدى متعدد من المقولات والمعلومات، والقطع التى تشكل تلك الذاكرات هى - إلى حد ما - توجد كلها هناك فيما قبل البناء، قبل أن يكون النص الخاص مجموعًا. إن البنية الفوقية والإشارة لكل نص تكون محددة بوصفها الطليعة النشطة للمظهر الناجى، لكن الفضاءات السوسيوثقافية، وعلامات الفترات يكون لها إحساس أرشيفى عنها. إن النصوص هى تطوير لقواعد خاصة بالسرد الذى يجسد، ويبرع فى التعبير. وهناك دائمًا الحضور القوى للصوت الموثوق به، حتى لو كان السرد عن طريق الشخص الثالث (الضمير هو)، أو يرتكز على نشر الذخيرة من مجموعة الصور البلاغية والعناوين والصيغ المعيارية والمقولات.

ويعتمد هذا النظام السردى والبلاغى على التكرار والثرثرة والتدفق، والإسهاب. إنه يحدث صوتًا مثل المحادثة الشفاهية، وله جذوره فى الصيغ الجماهيرية والتلخيص وحشو التحديات الطبقية لما يسمى بالشفرة المحكمة لكنه مثل أى صيغة تعبيرية أخرى يمتلك حشوه الخاص.

فى الحقيقة إن مفهوم الحشو الغامض يمكنه أن يكون مستخدمًا بعمق أكثر فى تحليل الخطابات ككل، لأن هناك إحساسا - يوجد فيه - وقد أسميته الموضوع الأرشيفى للنص، الذى يكون معزولا بتطور، حيث يتم تطوير الحبكة، وعن طريق صيغة النقل الرمزى ومظهر الشاهد للانتقال الروحى يتم التأكيد عليه. وفى بعض الرؤى هناك انتقال ثقافى ومادى كذلك، لكن هذه الانتقالات تعد ثانوية بالنسبة إلى العنصر الميتافيزيقى شبه الخيالى. إن أى انتقال وبناء يتخذ مكانه خارج التاريخ والسياسة، ويكون مستكنًا فى وحدة الموضوع الفردى الأنثوى. إن الأمر يبدو كما لو كان الصورة الصريحة للفقر. وفى داخل النص والذاكرة الشعبية عمومًا يتم التعامل مع الماضى بوصفه مكانًا آخر يتم إظهاره بوصفه "الآخر"، أو الفترة المتوحدة للكآبة. ومن هنا تتموقع تأكيدات السرد الرئيسية حول الانقطاع والوفرة- حيث يبدو الماضى مغلقًا فى الماضى - وحيث تتم الإشارة إلى ذلك عن طريق تكاثر ثوابت الفترة كعلامات أيقونية.

تدار النصوص بواسطة دعوة القراء للمشاركة عن طريق الخيال الذى يعمل حول الحوادث الماضية، وبواسطة الأيديولوجية (تلك التى تنتمى لبلاغة فردية) وفقًا للنظرة الصحيحة لذلك الخيال. إن نمط السرد تماثلى، مثل كل أيقونة وسلسلة مبنية، يكون مصمما لكى يثير ملاحظة الشفرات التى تعبر عمومًا عن الفترة، ولكى يماثلها ويطابقها بلغة المظاهر المركزية. إن كل النظرات الخاطفة إلى الزمن تبدأ من هذه الشفرات ومعها، فنحن لا نتذكر الفترة بالضرورة، ولا نحتاج إلى ذلك، فشفرات السرد وأيقوناته تقوم بتذكيرنا بها. وتقترح هذه الشفرات خطابا متكاملا للذاكرة،

يتداخل مع التاريخ، ويقاومه بواسطة توقيف الفترة مرحليًا، حيث يبدو من المسموح - ليس على المستوى الواقعى - أن تكون الفترة مشكلة بواسطة النص نفسه.

ليست حركتنا إلى الخلف خلال الزمن خداعية، إنها ليست- كذلك- استكشافية، لكنها محو، فالماضى يصير ماضيًا، والثلاثينيات هى الثلاثينيات، والإحباط هو الإحباط. إن المعالجة المادية معقدة، فالأصالة والخصوصية يتم ادخارهما من أجل المظهر المركزى وحده، والإبقاء - الذى أسميته الأرشفة - تتم رؤيته من أجل أن يتكرر بصورة دورية عامة ونموذجية وأنطولوجية.

إن موضوع التنظيم معروف بالفعل، ومحدد فى المقطوعات التى اخترناها، ويكون التوازن بين مقولة بارت: "الأصوات العادية المبتذلة"، وبين ما ندعوه: "الأصوات المميزة المتفردة"(٢٥).

ولكى نطور نقطة أخرى لبارت سأحاول مناقشة أن الفترة التاريخية تتطابق مع التكلف فى الصور الفوتوغرافية فالنظرة والأسلوب، والموضوعات والملابس كلها تتجمع من أجل ذلك الجمال فى الصورة أو الذكرى ومقومات الجودة. إنها تلك التى يمكنها أن تساعد على تحديد شكل الفترة واحتوائها من أجل أولئك الذين لا يملكون ذاكرة، أو حتى الذين يملكونها. وبالنسبة إلى أولئك الذين يملكون الذاكرة فإن المعالجة تكون معقدة، حيث تكون الصور المقدمة عرضة للمقاومة بتنوع شديد، أو يتم استيعابها واستخدامها لكى تكمل حضور الذاكرة.

وعلى الرغم من أن النصوص السردية تعتمد على سلسلة متصلة من الصور والأحداث فسوف أناقش وجود تعارض أساسى بين الفهم التزامنى لتفاصيل الفترة، وتواصل المسار الفردى. إن التطورات الأخيرة داخل النموذج الإرشادى للدور القصصى تعتمد على المعلومات التى لها حالة بلاغية تدور حول الحقيقة، إنها (ذلك الذى كان) [بارت]. حيث تتواءم الوسيلة الواقعية الوثائقية مع حالة الجريدة

السينمائية، وبالنسبة لفترة ما بين الحربين فإن أثرها يعتمد على معرفتنا بأن لها ذلك المرجع الفعلى الذى يتم اقتباسه منها. كما يعتمد الدور القصصى - بصورة أخرى - على المرجعية الأيديولوجية الخاصة به أكثر من الاقتباس منها.

نحن نعرف قدر الفترة وحصيلتها، ويكون الاهتمام منقولا ومطعونًا فيه بواسطة قدر المظاهر الفردية الاستثنائية التى تعمل بوصفها وسيطا للحظة الممدودة كما تلونها.

ليس الجلد والعزم العائدان إلى فترة ما قبل الحرب مجرد موضوع للحنين إلى الماضى، لكنهما محاولة لإعادة زيارة ظروف تعميم الماضى ولوضع المرأة المتميزة التى تتخذ دورًا تمثيليًا بواسطة ضمان المستقبل وتطهير الماضى. حيث الانتقال الرمزى من التاريخ إلى الأسطورة، ومن السياسة إلى الشخصية، ومن الذكر إلى الأنثى. إن القصص تتشكل من انتحالات بلاغية من معجم نسوى، لكن يعاد كتابتها بلغة أخلاقية فردية وثقافية هى التى تعطى الأولوية للصيغ العائلية وموقع المرأة داخلها، وتعمل القصص جزئيًا على إعادة التلطيف الثقافى والمقاومة النسوية المعاصرة. إنها - أساسًا- ثورة لإعادة زيارة المواقع الحضرية التى كانت حاجتها للرفاهية مغطاة بالدخول إلى قائمة الصور من زماننا واستكشاف الموجودات الأخرى مثل: القرار الفردى، والمغامرة، والقوة، والمرأة المستقلة، حيث تعيش- كلها- حيواتها الخاصة، وتصنع قراراتها الخاصة بالطريقة التى تجعل من الرجل ذلك الأخرق ذاته، الضعيف جنسيًا، الموجود غير مكانه.

فى معظم الشواهد تعطى حالة الرجل تفسيرًا ظرفيًا ناتجًا عن الحرب العالمية الأولى والبطالة. إن عجز الرجال يتموقع تاريخيًا، وتنتقل المرحلة من السطح عن طريق الإهمال، وكذلك لتتحدث، وهو الإهمال الذى يقترح المعاصرة، موضوع الساعة، وإنه لكاف لتثبيت المصداقية بواسطة الاحتفاء بانخفاض قيمة المرأة، والاستخفاف بها، وبمهاراتها، لكنه كذلك يطرح أن المرأة يمكنها إزاحة الرجال، فى تلك الأثناء التى

يكشف فيها الرجال عموماً. وهو كذلك طريقا آخر لطرح فكرة أن القوة فى مجال العواطف والأحاسيس هى امتياز نسائى، فالرجال مشغولون ومخفقون فيما يتعلق بالشأن العام والاجتماعى.

إن الدلالات السلبية المتكررة للرجال والنساء، خصوصاً الذين يتخاصمون مع الاقتصاد الأخلاقى الموصوف الذى يوحى بكيفية كون هذه الوظائف، تتعلق بانهيار الترتيب الخاص المشار إليه بوصفه أخلاقياً، ولكنه أولا اقتصادى. تلك هى الطريقة التى تكون بها لحظة الأزمة التقليدية لذلك الترتيب سياقاً لانفجارات وظيفية فى الوقت الذى يكون فيه ذلك الترتيب – مرة أخرى – متقبلا لكى يكون فى أزمة، لكن القيم يتم تدويرها باتساع. إنه يفوق التبسيط، لكنه من الصعب أن يكون مقاوماً لرؤية تلك الأزمة فى صيغتها الرمزية العائلية لضعف الرجل – وهو ما يمنح العلاقات الأبوية للرأسمالية – فى الحاجة إلى مساندة الاعتماد التقليدى، لكنه لحظياً استقلال للمرأة، وإذا كان ضعف الرجل يحل محل ترتيب المظلة الرأسمالية فإن تحرير المرأة يحل محل الاقتصاد الأخلاقى لطبقة البورجوازية الصغيرة. إن الوظائف لا تؤدى رد فعل لكنها تعيد تشكيل وبناء الاقتصاد المثالى بنشاط، كما تعيد الترتيب الأخلاقى المعتمد على نجاة الاقتصاد المعاد تصوره أخلاقيا(٢٦).

إنها وظائف الإصلاح والسلطة الرمزية الذى تم تصميمها لكى تعيد إلى الأذهان حالة الرفاه وتجدد الاتجاه الذاتى وحدود السيادة: ويتحكم ذلك فى الفصل الختامى "التلخيص" فى كتابهم عن البورجوازية الصغيرة، حيث يوضح بتشهوفر وإليوت عدداً من مظاهر اقتصادها الأخلاقى مع مرجعية خاصة للاستعادة.

توجد الاستعادات، أو تكون منتعشة فى لحظات التغير الاجتماعى المهم.. وأعراضها ليست لمجرد التوضيح، لكنها تستخلص وضوح النماذج المتبادلة للعلاقات الاجتماعية، وأبعد من كونها موجودة لتعطى الراحة والأمل لهؤلاء الذين يبقون طويلا من أجل الرجوع للمتع المتخيلة لعهد بائد .. وتخطط الاستعادة لتحديد ترتيب سابق

لكنها لا تعرض حديثًا تاريخيًا لإطار العمل الحقيقى للعلاقات البنائية التى تدعمها[٢٧].

فى النجاة تظهر البورجوازية الصغيرة قابلة للحياة من أجل الموازين الرأسمالية الصغيرة، وفى تحركاتها الدورية تستلزم الدفاع عن الترتيب الاجتماعى المرغوب فيه بجلاء. وبهذه الصورة تؤدى البورجوازية الصغيرة دورًا مهمًا فى الفائدة الأيديولوجية للرأسمالية المعاصرة، وفى المحاولات الناجحة من أجل استرداد الحس الرأسمالى والقوة المتطورة تاريخيا[٢٨].

إنها طريقة لمحاولة تعويق الرأسمالية من أجل بناء مجموعة من المجازات التى من خلالها تكون متع التنافس الاقتصادى الأبسط والأكثر حرية مغناة[٢٩].

إنها إزاحة أخرى دالة ثقافيًا فى التاريخ منذ ١٩١٨ حتى ١٩٤٥، ذلك الذى يكون حاضراً بوصفه تفسيراً، بالقدر الذى يكون فيه إضافيا وشاهداً على انفصال المرأة عن الرجل. إن الدلالات المسيطرة على هذا الانفصال تنبع من الحرب والبطالة والفقر، ليبدو الأمر كما لو كانت المرأة مدفوعة لإيجاد نمط للتمثيل الذى يهذب رغبتها فى التحرر والاستقلال، فى صيغة للانحراف التاريخى، وغالبًا كما لو كانت المرأة تعتذر عن - وتسوغ كذلك للأبد - سلوكها بوصفه صيغة إجبارية لثورة لا إرادية منذ القرن التاسع عشر على حقيقة أن العامل يمكنه أن يحتفظ بزوجته فى المنزل كدلالة على رجولته غالبًا.

إن حماية الأسرة - إذن - وتأمين موقع المرأة داخلها كانا منظوراً إليهما بوصفهما متممين للقتال ضد الموظفين والآثار الوحشية لظروف العمل. وتدريجيًا تصبح قدرة العامل على إبقاء زوجته فى البيت علامة على قوة الطبقة العمالية وازدهارها فى تلك الأيام الأفضل التالية [٣٠].

ومن الصعب أن نثبت كيف كانت تلك الممارسة عامة. لكنها كانت حضوراً أيديولوجيًا عميقًا فى كثير من النصوص. إن القوة/الضعف الاقتصادى يكونان متراكبين مع الرجولة الفردية والعائلية، وهذه الوظائف تبنى الموضوع النسوى داخل تاريخ تفسيرى يكون فيه الرجل - فى النهاية - مستعاداً. إنها تعرض تمثيلا مجازيًا لخبرات فترة الحرب الأهلية خلال عمل الاستعادة المصممة لكى تعوض عدم أمان الرجل ومخاوفه من انفصال المرأة واستقلالها اقتصاديًا وجنسيًا وثقافيًا. لقد كانت - أساسًا - رومانسيات ترضية الراغب جنسيًا فى الجنس الآخر، وتتم رؤية الانفصال، لا بوصفه أساسًا، ولكن باعتباره تحويلا مؤقتًا ناتجًا عن انحسار الحرب.

يتم إنتاج الوظائف بتماثل داخل التسليم بتغير موقع المرأة، وفى الحقيقة إنها تمثل ذلك على المستوى السردى، كما تمثل نكرانًا وتعويضًا لتلك التغيرات بواسطة تأخيرها سرديًا، حيث يتم التعبير عن القيم النسوية التقليدية واحتوائها داخل نسوية متحيزة - أو بدقة أكثر- داخل مجاز مخصص جزئيًا فيها.

وهذه الوظائف تعد بمثابة إيضاح مجازى لالتباسات وتناقضات ملازمة لموقع المرأة فى المجتمع فى تلك اللحظة، وقد نجحت فى تركيب صورة فعالة جداً للفردانية على ذاكرة انتقائية عن طريق الخيال اليسارى لتصوير مسيرات فترة ما بين الحربين على سبيل المثال، والتى كانت مرئية أساسًا بوصفها غير مؤثرة.

وهناك احتمال تجميعى آخر هو الأختوية (نسبة إلى الأخت) يكون مبطلا عن طريق التنافس النشط بين النساء، وسلسلة من الإشارات اللغوية التى تبنى شفرات سلبية وإيجابية للنسوية والأخلاقية. إن التجميع، والمجموعة، والحشد، والفرع، أيا كان، تهدد بجلب اختفاء الفردانية من خلال عدد من المجازات المفترضة للروح النسوية التى تتم ملاحظة المرأة فيها لكى تصبح مؤلفة واعية للنجاحات والتطورات الاجتماعية. إنها الوظائف المخولة للبناء حول صور التفويض النسوى فى الصيغ الأيديولوجية الخاصة.

إن هذا جزء من التطور الذى تكون - وفقًا له- المحاولات الأيديولوجية الناجحة مصنوعة لكى تنكر وتسكن تحديات المعانى التاريخية المسيطرة للنوع فى الفترات الخاصة (٣١).

وعلى الرغم من أن الوظائف - كما أشرنا سلفًا - تعيد المرأة إلى القطيع الأبوى، فإنها لا تكون توافقًا بسيطًا بوصفها عددًا من المواقع الأيديولوجية التى يجب أن تعيد التحديات وتعيد التفاوض. إن كل وظيفة هى علامة - فى وقت ما أو آخر- على التعطيل، ذلك الذى يدل عى لحظة الاستعادة وبداية تجديد العلاقات.

لا يوجد شىء يمكن النظر إليه ببساطة بوصفه منحة، لكن كل موقع قد تم القتال من أجله واجتيازه واكتسابه. إن العائلة مثال أولى، وكل وظيفة تمثل نوعًا من الارتداد، وإعادة تأمين الشفرات المنثورة والمتشظية. إن الموضوع المتوحد، والزواج، والنسوية، والأمومة، والعائلة، وأعمال المنزل، والبنوة كلها كلمات تتموقع حول التحدى فى درجات متنوعة، وكلها يجب أن تكون معادة التعلم بوصفها جزءًا من عودة إعاقة التواصل، لقد كانت فترة ما بين الحربين معاملة بوصفها انفصالا وتعويقًا وتمزيقًا ليس فقط على المستوى الاقتصادى ولكن على المستوى الأيديولوجى كذلك بالدرجة نفسها، إنها تمد المنطق السردى بما يمكن أن يكون مشروحًا بوصفه وظائف الفترة الفاصلة، أو الجملة الاعتراضية.

وهذا ما يمثل مدخلا أيديولوجيًا حاسمًا فى المناقشات الحالية عن تلك الفترة، لأن أمثال أندرو جامبل، وباول ولتون يلفتان النظر إلى أنه :

فى العديد من الطرق تعد الثلاثينيات خطًا فاصلا أكثر من كونها مجموعة من المعوقات التصادفية، للطريق الذى يكون ممهدًا للتطور الرأسمالى، ويكشف الإحباط نزعات متأصلة فى التراكم الرأسمالى. إنه يوحى بوضوح بالبنية المتغيرة للأسواق الرأسمالية، وبالحاجة إلى الدولة لكى تؤدى دورًا أكثر تعاظمًا فى الاقتصاد الرأسمالى (٣٢).

فى تلك السيناريوهات التى أوجزتها يمكن رؤية الخط الفاصل فى لغة دور الأزمات والحلول الطليعية فى تصور أمامى للقوة والمغامرة الفردية، والمشاركة من أجلها. وتجميل التدخلات المتزايدة للدولة. إن الوظائف يتم بناؤها حول مفهوم الإعاقة التصادفية وليست العرضية، بحيث يتم التوزيع بين الرأسمالية المسيطرة باطراد، والقطاع المنجرف من رأس المال الصغير فى صورة مقلوبة أيديولوجيًا عن طريق صنع نتوء فى الاقتصاد الأخلاقى لهذا القطاع، وعن طريق إخفاء الطبيعة المتغيرة لهذا الاقتصاد، وخلال إيقاع سردى يتأسس على الفتور والاستعادة المتأثرة برواسب الفردية حول المعارف المألوفة المبنية بعمق كالزواج الأحادى والأسرة والنسوية. إن الطبيعة مجلوبة - إذن- من أجل تقويم أوهام المجتمع.

تعد هذه النصوص السردية نوعا من إعادة التخطيط والإيجابية الصانعة للفترة التى نكون معتادين على النظر إليها بسلبية، ومحاولة لاسترجاع الحلقة المفقودة فى سلسلة الدلالات التى تمثل المرأة.

وبطريقة ما فهى تلاحظ حالة خاصة حيث تكون محددة تاريخيًا، وعمومًا فهى تقوم بإعادة جعل الشفرات التى يتم فصلها عن المحددات التاريخية شفرات أبدية.

إنه هذا التناقض الحيوى الذى يكون فيه الاقتصاد غير المستقر والفترة السياسية متصلين - على سبيل التطابق- بمستوى آخر من عدم الاستقرار النفسى والعائلى والجنسى.

وتستخدم حبكات تلك النصوص السردية وعدم الاستقرار المدموج هذا بوصفه نقطة مرجعية، وأساسًا بنائيًا لها. إن الواحد يشترك مع الآخر ويطرح تبادل الحلول بلغة التناغم بعد التمزق، والإزاحة، والتشظى، وافتقاد الاستقرار.

وتكون التناقضات حينئذ مشخصة وتتم السيطرة عليها، كما تكون انقطاعات النوع مستكملة بعد حالة من التشويش.

وعن طريق الاتصال الظاهرى بين العوالم العامة والخاصة التى تكون فى الحقيقة غير متصلة، يتم صنع قابلية الانفصال للافتراضات الأيديولوجية.

تعيد الوظائف استثمار العلاقات المخصصة، كما تسيّس خبرات فترة ما بين الحربين، فى أثناء ظهورها لتغطية تلك الفترة.

كانت المرأة القوية، تلك الرموز التى أطلقت أسماؤها على النصوص، واقعة فى طور إعادة البناء عن طريق المخلّص الأبوى (٣٣).

الفصل الثالث

أناس يشبهوننا

ناقش الفصل السابق الطرق التى تم عن طريقها تثبيت القصص الموثقة فى محيط فترة كانت فيها الحالات السياقية المحددة مستخدمة من أجل تنظيم الأخلاقيات الفردية فى عالم الرأى العام، معتمدة على ما أطلق عليه شاتز[١]: مجموعة من المعارف المنصبة على الإبداع اليدوى من التصوير الخاص .. إن تلك المعارف تعد جزءًا من صور أيديولوجية، وإطارا من الفهم الذى يصنع فيه الناس إحساسًا بالحياة اليومية، إن حياة كل يوم بوصفها مركزًا لهذه القصص، تعتمد على انتشار ما قبل البناء، وهو ما يمكن أن نسلم به من خلال الخطابات المتأسسة على ما يمكن أن يكون ممثلا بوصفه حدسا طبيعيا وغريزيا واضحا.

فى كل يوم تتم صياغة طريقة للحياة، كما تتم صياغة النشاط فى ميكانيزم غريزى ينبع من ما فوق الوعى، واللاوعى، ولا يكون مجرد انعكاس. إنه ميكانيزم للفعل والحياة: الأشياء، والناس، والحركة، والبيئة والرأى العام، حيث تكون مدركة فى أصولها وثقتها، وليست مختبرة ومعروضة، لكنها ببساطة كانت هناك، وكانت مقبولة بوصفها مخزونًا، وجزءًا من المكونات الأساسية للعالم المعروف .. إنه عالم من الثقة والحميمية والأفعال الروتينية[٢].

عن المسلسل الإذاعى "قصص ديلدرفيلد" يكون موضوع هذا الفصل - فعليًا - مبنيًا بواسطة المعالجة التى تستخدم الحالة السياقية وتشكل مجتمعًا بلغة التكثيف الموضوعى المحدد فى نفسه لتشخيص المجاز القومى. إن التأكيدات الأولية فى

القصص تتمركز حول المحلى (المدرسة والضاحية)، والمحظور، والاختيارى، بالطرق التى تقترح كل هذا بوصفه جذور الوعى القومى.

كما يتم التأكيد على العقد الاجتماعى بصورة متكررة، وهو الأمر الذى يمكنه - فقط- من أن يوجد فى خلال الموضوعات بقوة. سيكون - إذن - التركيز الأساسى فى هذا الفصل منصباً على المعانى التى يولد ديلدرفيلد - وفقًا لها - النصوص السردية المتأسسة على رؤى الطبقة الوسطى وماضيها الاختيارى والمخصص، وكذا الماضى الذى يتم تعميمه، وهو الماضى الذى يصوغ أسس الصياغة السردية، حيث إن الجماعة أو الطبقة التى تكون محيطًا اجتماعيًا تصبح مركزًا رمزيًا.

تعتمد قصص ديلدرفيلد على مفهوم الفرديات التى توجد جذورها فى الليبرالية التقليدية، والطبقية، ومقولات الاتصال التاريخى والهوية القومية التى تتصل بالأفكار الصوفية، والفائقة (الترانستدنتالية)، والعقد الغامض بين المواطن والدولة، وكلها أفكار يتم تأكيدها عن طريق الاتفاق.

يتم بناء الخيال الاجتماعى للنصوص من خلال تمزيق الليبرالية إلى أهدافها المحافظة والمتطرفة، مع التوليفة المتناقضة للحرية مع السلطة[٣].

إن النموذج السردى تطورى، كما أن الناس قد تواضعوا على قابليتهم لمواهب وقوى التطور الفردى فى المجتمع الذى يملك اقتراحًا بأنها تتم لفعل محتمل لمعالجة تربوية طويلة المدى. إن النص السردى متصل بشدة مع تصورات ديلدرفيلد عن التغير الاجتماعى، تدريجيًا وفق نظرية النشوء وبنيتها الموضوعية، حيث يظهر تحقيق الذات والنمو الأخلاقى. كما أن المعالجة التربوية فى مركز قصص ديلدرفيلد توضح السبب الذى "يوجب على خدمتهم طول عمرى"، جالسًا فى المدرسة. ليبدو لنا الاستشكاف الكامل لمقولات الديمقراطية المتحررة، والأخلاقية، والسلطة الأبوية، إن المدرسة هى صيغة نموذجية للتغير والتطوير الذاتى، والجماعى المشترك:

"المتحررون ينجذبون طبيعيًا تجاه الطابق الأوسط فى السياسة التى يلتمسون فيها التوسط بين الادعاءات المشتركة المتنافسة بين رأس المال والعمال.. إنهم يعلنون جدارة المغامرة التى تتبرأ على الدوام من الامتيازات الطبقية.. بحثًا عن نشر الأمن الدنيوى والمناسبات الثقافية من أجل الفقراء، لكنها ترفض أن تجمع بينهم تمامًا مع أى قسم خاص فى المجتمع"(٤).

إن الأساس الأوسط هو نقطة التقاطع للميول المتضاربة فى "أناس يشبهوننا" ١٩٦٤ والتوسط هو الدور المفتاحى الذى يظهر بواسطة آلجى هاريس، ثم بعد ذلك ديفيد باوليت جونز فى "أمنحهم كل أيامى" ١٩٧٢

يواجه كل نص التهديد المحتمل بافتقاد الاستقرار عن طريق التحول الاجتماعى (الذى نجده تحديداً فى فترة ما بين الحربين العالميتين) مع التركيب السردى للتوفيق والتعادل، المبنى فى الفضاء القومى مع المجتمع (المدرسة أو الجوار) بوصفها شاهدا منظما ومحليا للأمة. إن التنافر الممكن حول الطبقة يتم إنكاره بواسطة هذا التركيب الأيديولوجى للمجتمع.

سيكون من الخطأ - إذن- أن نصور الإحباط الذى خلفته فترة ما بين الحربين بوصفه دليلا لليبرالية الجديدة، الفردية والأخلاقية.

إن الأمر الطارئ الذى حدث فى عام ١٩٨١ للحزب الاجتماعى الديمقراطى كان تلك المعركة حول ميراث العشرينيات، إضافة إلى حث الجماهير على مراجعة فترة ما بين الحربين، وهو ما كان مصحوبًا بعدد من الاجتماعات الثقافية المتمركزة حول علامات مميزة مثل بريستلى، وفيرا بريتانيا، وديلدرفيلد.

وعلى مدار الخمسين عامًا الأخيرة - أو ما يقاربها - ساندت الدراما التليفزيونية ذاكرة ما بين الحربين من خلال مجموعة من التكيفات - بالمعيار الملحمى - سلسلة من أفضل العروض المقدمة لطبقة الثقافة المتوسطة فى تلك الفترة، مثل:

"الأنثى هى الحافز" (١٩٨٢)، و"القلعة" (١٩٨٣)، و"النجوم لا تبالى" (١٩٧٥)، و"ابنى..ابنى" (١٩٧٨)، و"أحسن الأصدقاء" (١٩٨٠-١٩٨١)، و"اجتياز الشمال" (١٩٧٣). و"مع استثناء أيام الأمل" (١٩٧٥)، فقد كان هناك القليل من المنتجات الدرامية الأصلية المتأسسة على هذه الفترة. ومن الصعب علينا أن نحلل أسباب ذلك الانتباه القصصى المتماسك تمامًا مع أعوام ما بين الحربين، الذى تتم إحالته إلى قيم الإنتاج التى شخصت تلك الأشكال التى آثرت الإبعاد والدنو وتغطية الذاكرة بواسطة الامتلاك مع إسباغ صفات الفترة، وتفاصيل الأسلوب والصورة، والمعالجة الطقسية للمرجع السردى.

كانت القيم الأساسية لكل طبقة ناشئة عن الليبرالية الأخلاقية المتعلقة بالعدالة الاجتماعية، وقد شكل النوع نفسه من المركزية الأخلاقية - على الرغم من انبثاقه عن طبقات مختلفة - ميثاق الشباب المأخوذ عن فيرا بريتانيا (التى أنتجها التليفزيون عام ١٩٧٩).

وقد أسهمت الطرق التى استخدمت بها الإصدارات التليفزيونية لفترة ما بين الحربين فى صياغة بنى وذاكرات تحتاج لأن تدرس بعناية، بلغة الأثر العاطفى الذى كان أساسيًا ومغلفًا لهذه الفترة. وفى هذه اللحظة من التعميم الأصلى كان كثير من تلك القصص مستقبلا بترحاب بوصفها تدخلات ثقافية راديكالية (متطرفة) فى النضال السياسى ضد الفقر والظلم والبطالة. لقد نودى بها من أجل واقعيتها.

لكن المشكلة تكمن فى أن واقعية تلك الفترة - فى الأشكال الدرامية التى تم تكييفها من أجل التليفزيون- قد أصبحت رومانسية بالنسبة إلينا.

وإذا كان عادةً من الصعب قياس أثر أى تدخل أيديولوجى خاص فمن الممكن أن يكون حقيقيًا أن نقول إنه على مستوى البلاغة والرمز هناك تقارب بين الخيال المعتدل للديمقراطية الاجتماعية، والليبرالية الأخلاقية داخل طبقات حفريات فترة ما بين الحربين.

وقد ساعد الأدب على المستوى الثقافى على تشكيل توليفة موجودات الإجماع الليبرالى الذى صاغ - بطرق ما - البحث عن التعويض عن تلك الفترة، عن طريق نوع من الاتحاد التذكرى لبلاغة الدمج بين بريستلى وموريسون فى أواخر الثلاثينيات، وفترة الحرب التى تأسست على عهد الديمقراطية الليبرالية: "استجابة المواطن المعتدل للأزمة"[٥]، حيث إن تبنيرها كان على الأمة وليس على الطبقة، وسياساتها كانت متخمة بالتناقضات[٦].

لقد كان هناك العديد من المعالجات الدرامية الخاصة بديلدرفيلد للتليفزيون فى الأعوام المنقضية مثل: "أناس يشبهوننا" (١٩٧٨)، و"أخدمهم كل أيامى" (١٩٨٠)، و"ديانا" (١٩٨٥).

وباستثناء سهرة نهاية الأسبوع فى تليفزيون لندن: "أناس يشبهوننا"، فإن تشكيل كل هذه المعالجات التليفزيونية قد اتبع النموذج الإرشادى الواقعى للرومانسية الاجتماعية الملحمية، حيث تبدو النضالات الفردية مؤطرة داخل سلسلة من مظاهر الإدراك المتأخر للتاريخ الجماهيرى المنبنى حول الدليل المعروض سينمائيًا والمتوسط فعليًا للفترة فى سؤال.

لقد كان هناك تأكيد محدد للربط السردى المسيطر، وكان هذا التأكيد مرتكزًا على المسار الفردى الذى تتم مساندته بعبارات (هناك- دائمًا- غالبًا) حيث الإحساس العام بتاريخ ما قبل البناء.

وتبدو الروافد التقنية المنتشرة فى تلك المعالجات مستقاة من مجموع شروط الواقعية التليفزيونية حيث الشكل المتوحد للصورة الداخلية للبلاد، ذلك الشكل الموثوق به. إن وقت تلك التأريخات الكرونولوجية(*) يبدو استعراضًا لنوع مصفى من الدراما، حيث الموجودات المجهولة والقابلة للتبادل[٧] تبدو جزءًا من مظاهر محددة للسمة الفردية. وهو ما وصفه ألتوسير فى نص آخر[٨] على أنه "وقت فراغ"، إنه تأريخ

(*) كرونولوچى: الترتيب الزمنى التصاعدى للوقائع من الأقلام إلى الأحداث (المترجم).

مضاعف، مع شكله الخارجى، للحياة التى تتغير وتتحرك، والتى يكون التاريخ فيها مارًا خلال مصفاة الأيديولوجيات، كما يكون مستغلا من أجل بناء تنظيم تزامنى للقيم بوصفها متعلقة بحالة، وبوصفها طبيعية وكونية، وغير مرتبطة بوقت.

لقد كان التماثل الأولى لهذه القصص مع أسطورة الأخلاقية البورجوازية داخل شفرات الالتزام الأخلاقى الليبرالى، وبهذه الطريقة – خلال هذه المعالجة– كانت ذاكرة ما بين الحربين التى أشير إليها فى إشارات الفترة الموثوقة، حيث الاضطرابات والفقر والبطالة، يمكنها أن تكون متكيفة مع تلك الفترة، وذلك لأنه يتم إرجاعها إلى الثبات فى المستوى الأخلاقى وليس السياسى: وعلى هذا فإن الميلودراما تكون وعيًا خارجيًا يشبه التغير فى الشروط الواقعية(٩). ولكى نلتقط تعبير ألتوسير "الوعى الخارجى" ونقبله بوصفه منطبقًا على تلك الكتابات الجماهيرية مثل كتابات ديلدرفيلد، فإن ذلك سوف يكون من قبيل المماثلة المفيدة للطرق المستخدمة فى المعالجات التليفزيونية، التى عن طريقها يتم إخفاء المشكلات والظروف عن طريق المعالجة التى يتغلب فيها الناس على الخلاف والتناقض بواسطة النمط المتبنى لقدرة متوسطى الثقافة على الفهم، أولئك البورجوازيون، حيث البورجوازى هو الذى ينظر للناس فى لا طبقيتهم، بإحساس مؤسطر: "الناس الذين يدفعهم الناس لأن يكونوا"(١٠). الناس: كما استخدم الاستجواب النيابى المحدد هنا – إلى حد ما – والمطور بواسطة أرنستولا كلاو فى كتابه "السياسة والأيديولوجيا فى النظرية الماركسية"(١١) حيث تحدث عن الأنواع المختلفة من الاستجوابات (السياسية والدينية والأسرية ... إلخ) التى تتواجد أثناء كونها مترابطة داخل خطاب أيديولوجى فى وحدة نسبية. إنه ذلك التعايش للأنواع المختلفة من الاستجوابات، بحيث يتم تشكيل الفرديات بوصفها موضوعات خلال الوحدة الأيديولوجية والنسبية المنتجة بواسطة المجاز السردى الذى يشخص قصص ديلدرفيلد فى صيغة تكثيف لمدى من المواقع المتناقضة بصورة أخرى.

تبتكر قصص ديلدرفيلد مقياساً أخلاقياً كاملا للسرد الذى يعمل فيه استجواب واحد مركزى - الاشتراك الأخلاقى الذى يتكون من داخل الفضاء الشخصى والعائلى (المنزلى) - بوصفه رمزاً لدى الآخرين، يقاوم من أجلهم، على نفس القدر من تطبيعهم عن طريق نمط من الإزاحة.

كل من: "أناس يشبهوننا"، و"أمنحهم كل أيامى" قد بدأ مع لحظة عنف تاريخية وقصصية هى الحرب العالمية الأولى التى تم تسجيلها بواسطة تفكير عميق وإعاقة للأمة.

وتنتهى نصوص كل هذه الاصدارات التليفزيونية بالحرب العالمية الثانية - حيث إعاقة أخرى- لكنها هذه المرة مشار إليها - سردياً - بواسطة استعادة التجانس المتوافق مع حركة إعادة الالتقاء، وإعادة التوظيف التى تمهد - فى صورة قبلية- لمسببات العنف بشكل جديد. إنه العنف واللاتناسق والتناقضات وتغاير العناصر مجدداً، التى تكون كلها مبنية ومزاحة بواسطة إنهاء الاحتلال.

وفى كل هذه النصوص لم تكن الحرب العالمية الأولى مجرد عنف مادى لكنها كانت تمثل عنفاً أخلاقياً وروحياً بالقدر نفسه الذى يقذف وجوداً مأزوماً - فى فترة ما بين الحربين - ليكون طرحًا للسرد الذى يكرر هذا الوجود ويحاول حل أزمته. وقد تمت الإشارة إلى الحرب الثانية بما يشبه ذلك، ليس فقط بوصفها عنفًا مادياً وفيزيقياً، بل أيضا باعتبارها عنفاً روحياً وأخلاقياً كذلك، وذلك لأن المعالجات السردية قد طورت سلسلة من المطابقات التى تعتمد على كتابة الموضوع بوصفه مجالا للإيضاح(١٣).

فى تحليلات لاكلاو، تلك التى تعود إلى المعالجات التى لها تطابقات مع ممارسات ديلدرفيلد، يتم استجواب العملاء بوصفهم الجمهور- ليس بلغة النضالات الديمقراطية الجماهيرية ولكن بلغة التنافر مع سلسلة من الإشارات البنائية السلبية المبنية جزئيًا

من داخل الكتلة (كمثال: البيروقراطية وتدخلات الحكومة) لكنها تبدو - كذلك وبصورة أكثر أهمية - مشاراً إليها فى الاتحاد النقابى [أعنى ممارسات ذلك الاتحاد التى تم تسجيلها] والاستجوابات المنحرفة - فى لغة ديلدرفيلد - مثل نشاط المرأة الجنسى، والانهماك المتطرف والمفرط فى جمع المال.

إنه استجواب الجمهور الذى يؤكد تطابقه النشط خلال محتواه الأيديولوجى أثناء حجب بنائه الأساسى الجوهرى غير الفعال وتجريده(١٤). وتبدو هذه الفكرة هى الحقيقة الخاصة عن القطاع الاجتماعى فى مركز قصص ديلدرفيلد، حيث الطبقة الوسطى الدنيا التى تم فصلها عن علاقات الإنتاج السائدة، مع الحالة المنتشرة للاهتمام الموضوعى.

تمثل قصص ديلدرفيلد ذلك القطاع حيث مكان الوضوح فيها يتمركز أيديولوجياً حول هامش اقتصادى، وبما يجعلها متناغمة/متوافقة مع الانتشار والحالة المتعارضة للاهتمام(١٥).

إن الاستجوابات الديمقراطية الجماهيرية هى- فى حد ذاتها- ليست بالضرورة مرتبطة بأى وضع طبقى محدد، لكن الحديث عن فعالية قصص ديلدرفيلد يعتمد على ارتباطها بالجماهير مع بعض الرموز والقيم المركزية للطبقة الوسطى الدنيا. إنه ليس بالشىء البسيط أن تكون الطبقة الوسطى الدنيا ممثلة بوصفها "الجماهير"، لكنها أيديولوجية الطبقة الوسطى الدنيا عن "الجماهير"، تلك التى تظهر فى: "أمنحهم كل أيامى" لآجلى هاريس .. حيث القاضى الهندى المتقاعد، المتدرب على الاحتفاظ بعقله يعمل، الذى نصّب الحكام، وقائد السجن، وهو ما كان واضحاً على مدار النص. إنها تلك الأيديولوجية التى تشكلت داخل التساؤل الأخلاقى القانونى الخاص الذى يمكنها من إنجاز دورها التكثيفى بواسطة ترميز كل الصيغ الأخرى للاستجواب السياسى والدينى والقومى. إنها لا طبقية اتفاقية منسوبة إلى الخيال البريطانى وشخصيته القومية.

كانت الأسرة والضاحية والمدرسة - كلها - تمثل المواقع التساؤلية الرئيسية فى "أناس يشبهوننا"، و"أمنحهم كل أيامى"، حيث يتم تكثيف كل القيم الأخرى فى ربط خاطئ وغير ملائم من وجهة نظر الطبقة السائدة، لأنها تذيب وتدمج السؤال الديمقراطى مع أيديولوجية الطبقة السائدة.

يحلل لاكلاو ذلك بوصفه تشخيصاً للديمقراطية الاجتماعية، المفصولة بوصفها إحدى العلاقات السائدة للإنتاج فى المجتمع، وتمثيلاً لهوية الطبقة الوسطى الدنيا، حيث يكون الجمهور مشاراً إليه بصورة أكبر من أى استعادة طبقية.

لقد تم وصف الأيديولوجية الديمقراطية الجماهيرية بوضوح فى قصص ديلدرفيلد، ومتكونة داخل الخطابات الأيديولوجية للبرجوازية والطبقة العمالية. غير أنه فى تلك النصوص السردية الخاصة يتم تذكر هوية الطبقة العمالية وربطها بالانتساب إلى الطبقة الوسطى الدنيا التى تكون فى حد ذاتها معتمدة على خطاب أيديولوجى للطبقة السائدة، وذلك مثلما فى سرود جيم كارفاروديفيد باوليت جونز، وتلك القطاعات الوسيطة تمتلك - غالباً - على وجه الحصر هوية بوصفها جماهير.

جمعهما سويا:

يحاول ديلدرفيلد إنتاج النصوص التى تكون فيها أيديولوجية المواقع البطولية ذات معنى من أجل المجتمع ككل. وعن طريق البسط وتمديد المجتمع والأمة بوصفهما وحدة واحدة ونظاماً عقدياً واحداً، وشفرة عامة هى التى يتم عن طريقها نقل كل رسالة محددة فى مكان آخر.

تقدم النصوص السردية ما يمكن أن يتم عرضه بوصفه مشتركاً قومياً، والرمزية الأخلاقية التى تبنيها لا تقدم بوصفها مجموعة من الأفراد أو الأقاليم الطبيعية، لكنها الفضاء الثقافى الذى يكون الانتماء فيه معالجة أخلاقية نشطة ويمكن أن نرى ذلك بوضوح أكبر فى "أمنحهم كل أيامى" وهو ما سوف نأتى إليه فيما بعد.

وفى البداية يجب أن نوضح أن الطرق التى يتم عن طريقها بناء الذاكرة فى "أناس يشبهوننا" تعتمد على أن أزمة المجتمع المحددة سوف تثبت سياقًا فعالا لاختبار الحكاية القومية الأوسع انتشاراً فى القصص التى تصوغها، والتى تعتمد على كونها نمطًا مميزًا للمصادرة الضمنية التى تحاول إيجاد ضمان رمزى للهوية والقيمة والأمة والجمهور والتراتب الاجتماعى.

لقد تم طبع "أناس يشبهوننا" للمرة الأولى فى عام ١٩٦٤ فى قصتين منفصلتين هما "الضاحية الحالمة"، و"الطريق إلى الحرب". وقد تمت إذاعة الأولى فى الإذاعة عام ١٩٥٨، كما ضم المسلسل التليفزيونى "أناس يشبهوننا" الحكايتين، وهو الذى تم عرضه لأول مرة فى عرض تليفزيون لندن لنهاية الأسبوع فيما بين عامى ١٩٧٧، ١٩٧٨

وفى مقدمة الطبعة الثانية لقصة "الضاحية الحالمة" (١٩٧١) أوضح ديلدرفيلد بسلاسة قصده من الاستخدام الرمزى للضاحية: "يمكن أن يكونوا أى أناس فى أية ضاحية فى شمال لندن، وحقيقة حياتهم فى تلك الفترة (١٩١٩-١٩٤٠) يمكن أن تكون حياة أى من ساكنى الضواحى، أى ضواحى لأية مدينة كبرى فى بريطانيا [١٦].

يوحى تكرار كلمة (أى) بمستوى من التعميم، حيث تعمل تلك السرود، ويبدو أن هؤلاء الناس كانوا - فى الغالب - ممن لا يتم التغنى بهم فى القصائد حتى لو كانوا يمثلون الجزء الأعظم من شعب بريطانيا .. إنه وقت يتحدث فيه شخص ما عن الضاحية من وجهة النظر تلك حيث أحسست ذات مرة كذب تاريخ سباقنا.

إن ما يرتبه ديلدرفيلد كرونولوجياً هو تاريخ الأغلبية الصامتة، كما أن استخدام كلمة (سباق) يستدعى صور سباق الجزيرة، والمجتمع المثالى المتخيل[١٧]، وفى الحقيقة فإن أهمية ديلدرفيلد لا تكمن فقط فى البنية التاريخية الزائفة لفترة ما بين الحربين، ولكن - كذلك - فى إنتاج سلسلة من النصوص السردية التى تستجوب موضوعاتها داخل خطاب أيديولوجى مرتكز على مجتمع قومى متخيل، أناس يشبهوننا، كما ناقشنا سلفاً.

وتتم رؤية الضواحى على اعتبار أنها الجزء الريفى الذى يعتمد بيئيًا على المدينة لكن مع بقاء جذورها المتخيلة فى الريف الإنجليزى- الطريق إلى حديقة القصر(١٨).

إن الشىء المهم الذى يمكن أن نلاحظه فى مستوى الصياغة السردية هو أن الكتابة لها أثر أيديولوجى لتسجيل الفترة، حيث إنها إعادة تسجيل للوسائط المعاصرة للفترة:

التاريخ بوصفه صورة تجميعية مطلوبة من خلال مصفاة موضوعية تشبه نظرة عين الطائر.

يعتمد النص على ذخيرة مركبة من الخيال القصصى قبل البنائى، والتمثيلات الصحافية والتاريخية المنقوشة فى الذاكرة الجماهيرية بواسطة إعادة التكرار المطرد لما يمكن تذكره، وأعنى المعروف فعلا والمسبغ عليه الألفة، البنى السردية: التاريخ بوصفه قصة.

وتعرض القصة نفسها بتشابه بوصفها ذاكرة مسجلة، وطريقة لرؤية الماضى. وعن طريق التبئير المكثف على الشخصيات يكون النص قادرًا على أن يقرر ما الذى يمكن أن يراه من العالم والتاريخ، و - بإرشادية أعمق - كيف يمكن أن يراه.

وبواسطة تكثيف النظر إلى الشخصى والعام خلال عدد من الأيقونات لتلك الفترة فسوف يكون من المستطاع أن يتم تشتيت النظر إلى التاريخ.

فى الواقع لقد أصبح التاريخ مجرد خلفية، وشيئا ما للمطابقة، بما يعرف فى لغة التليفزيون على أنه لقطات تسجيلية، لقد أصبح التاريخ كتابةً للسير الذاتية.

وعلى سبيل المجاز، فى الكتابات التى تتشابه مع ذلك يخوض المؤلف معركتها ويمزق الطول التاريخى عن طريق مجموعة من التمثيلات العامة، أعنى الإضراب العام أو الحرب الخاطفة التى تم تصنيفها من قبل بواسطة الذاكرات الجيلية.

ولكى نبسط التماثل، فإن الصياغة السردية تتكون من أحداث الحياة فى الواجهة بواسطة الشخصيات المبنية داخل النص والمؤيدة داخليًا بوصفها توابع فقط فى النص على الرغم من تصويرها داخل النموذج الواقعى، والمنضمة إلى مشهد سينمائى فى الخلفية، إنها الصيغة السردية التى تنتج هذه المعالجة الخاطفة التى تتم فيها - عن طريق تحويل أيديولوجى معقد- مصداقية الموضوعات فى النص الذى يؤيد التاريخ بوصفه خضوعًا ماضويًا، وهو الذى يكون صيغة لقلب المعالجة التاريخية الفعلية، تحت غطاء من الرأسمالية والتشويه الليبرالى للاهتمام الذى يبحث عن تعويق الخبرة الموضوعية ولا يكون هناك مساحة للوظيفة الاجتماعية للموضوعية. إن كل موضوعية تكون مسجلة بوصفها نظرة خاصة وصيغة زائفة فقط، هى التى تكون متاحة على المستوى الاجتماعى وتكون جزءًا من حلم المستهلك الفردى(٢٠).

وينتج مثل هذه القصص تموقعًا معقدًا ومتناقضًا، إنها تعطى الأولوية والمساحة لما يكون مشفرًا بوصفه خبرة فردية، وكذلك تتم رؤية هذه الخبرة بوصفها أكثر من مجرد مشكلة فردية خلال تصوراتها عن الضاحية، لكن تمثيلاتها - جزئيًا على الأقل - تمد فضاءً شكليًا للخبرة عن طريق قمع التاريخ.

إن صورة الناس فى "أناس يشبهوننا" هى نتاج للطبقة الوسطى الدنيا وأخلاقياتها ومجموعة القيم الناتجة عنها، وليست هذه الصورة مجرد أدلة تجريبية عن الخبرة المستخلصة فى الضاحية القصصية (الخيالية).

ويمكننا أن نستنتج من هذه الصياغة أنها فى أيديولوجيتها عن الناس يكون العكس مفترضًا، فالناس يتشكلون بوصفهم موضوعات للخطاب القصصى المنسجم مع صياغة ثقافية واجتماعية محددة. كما أن هناك أثرًا مبتدعًا وأوليًا للقطاعات الصغيرة المتجانسة، تجاه نظرة المجتمع المرتكزة على، والمتصلة بالخصوصية المحلية. إن كل مظهر يتصل بذلك بصورة أو بأخرى- حتى المظاهر السلبية، يتم تكوينه بواسطة الرجوع إلى الشارع. والمخطط الذى تتكون انبثاقاته فى السرد هو ما أسماه

علماء الاجتماع بالفولكلور الريفى. وهذا هو أثر الانتقال القصصى وتوسط قوس المعلومات الداخلة للنص والمرتكز على الضاحية والظاهرة فى اللغة البيئية (المحلية) والتكوين الديموجرافى لها.

يتم إنتاج أثر التراث الريفى عن طريق تقنية الحلقات السردية المتقاطعة وشبكات الشخصيات والألفة من خلال الإشارات غير المتكررة ووهم التغيير والحركة الناتجة عما سوف أسميه بلاغية التاريخ والأخبار المعروضة سينمائيًا وعناوين الصحف والتقارير الاجمالية. إن كل شىء موثوق فيه على مستوى الخبرة المحلية: حيث تصبح الضاحية تسجيلا ومصفاة فى الوقت نفسه، ويصبح التاريخ وسيطًا للتقطير: حين يتم تخصيصه بوصفه شاهدًا ودليلا على نفس القدر من التشابه، وعندئذ، وخارج صورة حياة الجماعة المكثفة تتحرك ديلدرفيلد باتجاه أخلاقية اجتماعية هى التى أصبحت محددة بأنها ذلك الجسد المعاصر للفكرة التى تصنع الشرعية الأخلاقية، حيث ضغط الاجتماعى فى مقابل الفردى[٢١]. ويعيد ديلدرفيلد توفيق هذه الشرعية الاجتماعية مع الأيديولوجية الفردية عن طريق إنتاج صورة المجتمع الذى يراها بوصفها خلاصة نهائية لتمثيلاتها النموذجية، وليس بوصفها نظامية. ومن الممكن أن يكون مقترحًا أن يكون مقترحًا أن تكون قصص ديلدرفيلد هى محاولة لاستخلاص صورة تجميعية عن الفردية التحررية. إن هناك حذفًا حاسمًا للمجتمع/ الجمهور، وتجميلا لكل ما هو مبنى ومتطابق.

إن المجتمع هو ببساطة: الناس الذين يشبهوننا. ويمكن أن يكون هذا ملاحظًا بوصفه مؤلفًا داخل الحركة الرئيسية للحالات الفردية، حيث يتم تعديل الاهتمامات بالضرورة بواسطة المجددين الذين يطالبون بتغيير التراتب الاجتماعى. إنه- مبدئيًا- تطور النظر للتاريخ بوصفه سردًا ظاهرًا وناميًا، ذلك النظر الذى يهمش كل النظرات المنافسة الأخرى، لكى يتم النظر لهذا النزاع بوصفه موضوعًا فرديًا وحسب.

وعلى أية حال فإن بعض القيم فى حياة الضواحى لا تكون ممثلة بلا مشاكل، لتكون شاهدة على الصيغ العائلية والاستهلاكية والمهنية. وكثير من هذه الصيغ يكون

تمثيله سلبيًا فى صيغة الانفصال والطلاق والأطفال حديثى الولادة، ويتم عرض الأسرة والزواج فى صورة الواقع تحت ضغط دائم، وفى الحقيقة فإن الأسرة – بلا أى معنى – تتم رؤيتها بوصفها وحدة مثالية.

وهناك – فى الجزء الثانى على وجه الخصوص– تأكيد على فكرة إعادة البناء فى صورة الانضمامات والاتحادات الجديدة، بحيث تبدو مفاهيم الضاحية والجوار والصحبة– احتمالا – تتقاطع مع طموحات مجتمع فترة ما بين الحربين وقيمه. ويعيد السرد تشكيل الذاكرة للأربعينيات بلغة الأسرة المحددة، والمجتمع الأوسع، وفكرة الحاجة إلى مجتمع الرفاه. ونحن– كذلك– نحتاج إلى تذكر سياق الإنتاجات النصية واستقبالاتها. إنها تتساوق مع مطابقات التغيرات السياسية المعتمدة على فلسفة الاستهلاك بواسطة إنتاج المتذكر السياسى والذاكرة الجمعية كمصدر حضارى.

وتحيا مجموعة الأفكار الجماهيرية بالطريقة التى تشكل بها طريقة حياة من يعيشون فى الضاحية وهذا غالبًا ما يكون سلبيًا.

يستكشف ديلدرفيلد بتأن الضاحية بوصفها مصدراً إيجابيًا للهوية السوسيوثقافية، كما أنه يؤسلب ويدفع ساكن الضاحية بوصفه المكافئ فى الحديث للتابع – جوهر الحياة الإنجليزية.

ومن هنا يتكون مظهر حاسم للمعالجات المشهورة، من أجل بناء النصوص السردية الممكن تقبلها، والتى تعتمد على المجموعات المحددة من الأحاسيس العامة فى حدود الطبقات السائدة، وفكرة الناس المختلفين وهذه الفكرة تكون قابلة للنضالات ضد كل من العدو والطبقة المنافسة، ومفردة تأريخ الاجتياح والإخضاع[٢٢].

وبطريقة ما فإن نمط ديلدرفيلد فى الكتابة مع شفراته الليبرالية الجامعة، وبنيته الرمزية للطور الأوسط، كل هذا يقترح أن كلا من الطبقات فى المجتمع يكون أداة نقل للنظام السردى [٢٣] حيث تركيز الرغبة فى أحلام يتم التبئير عليها فى سلسلة من

التمثيلات السردية المتكررة. ومما له علاقة بهذا أن إحياء ديلدرفيلد فى صيغ المسلسلات التليفزيونية فى العصر الحاضر قد أسهم بعدد من النصوص السردية التمثيلية الأيديولوجية التى ركبت صورة الحس الجمعى التجايلى للماضى فى المواقع السائدة.

وتمثل قصص ديلدرفيلد الأيديولوجية التى تحاول إجراء تعادل مفاهيمى للعناصر التى تتبقى – فى الحقيقة – داخل بنية تسلسلية كهنوتية [٢٤] كجزء من خطة واسعة لإعادة كتابة الليبرالية فى وقت إدراك الأزمة، ويكون التركيب السردى لها- كما شرحنا من قبل- جزءا يرتكز على بناء متساوق ومطابق للترتيب الاجتماعى الموجود بالفعل، والصيغة الثقافية التى تنسجم مع الصيغ المنتشرة للعلاقات الاجتماعية تحت الحكم الرأسمالى. وهذا النوع من السرد يكون واحداً من ميكانيزمات السيطرة البورجوازية .. التى تسمح للطبقة الرأسمالية أن تتحكم – جزئيًا- فى الرموز والقيم التى تؤدى دوراً مهماً فى الهويات والطموحات لأعضاء الطبقة التابعة[٢٥]. وهذا ما يقترح حدود مقولات الديمقراطية الليبرالية الداعمة لسرود ديلدرفيلد وأيديولوجياتها التى تتكون من سلسلة طويلة من التمثيلات العائدة إلى النمط الفردى لصيغة تشخيص الديمقراطية الليبرالية – الانتخاب – تلك الصيغة التى تشبه النمط الواقعى نفسه، وتتطلب مراجعة الاهتمامات الطبقية الخاصة خلال إحالتها إلى أسلوب المشابهة.

يتم تأطير هذا النمط من التمثيل أحادى المنطق اجتماعيًا عن طريق النضال بوصفه واحداً من عناصر المعالجات الاجتماعية. إن الحل الأيديولوجى الذى يتطابق مع نمط الاهتمامات الحرة المتعارضة وتكيفاتها، ليبدو جعل الشىء جماهيريا [٢٦] فى حد ذاته معالجة للحرية السردية التى تصبح فيها الصيغة التمثيلية اليقينية مردودة بوصفها هى الصيغة التمثيلية الحقة.

إن الموضوع الذى يشغل حيزًا من الاهتمام فى "أمنحهم كل أيامى" هو دافيد باوليت، ذلك الابن الذى فاز بعضوية الورشة الدراسية لولسن ماير، الابن المعفى من الاشتراك فى الحرب العالمية الأولى، والممنوح صليبًا عسكريًا.

لقد تم طبع الكتاب للمرة الأولى عام ١٩٧٢، وأعيد طبعه عام ١٩٧٣ فى جزأين هما "ربيع متأخر"، و"الناظر"، كما تم عرضه على التليفزيون لأول مرة فى أبريل ١٩٨٠

وقد وصفت نبذة غلاف طبعة ١٩٨٠ باوليت جونز بأنها ناظرة مدرسة ذات موهبة فذة، وهذا يتصل بالمظهر الحاسم للبورجوازية الصغيرة الفردية المعتمدة على ما أسماه باولنتزاس: أسطورة الترقى الاجتماعى[٢٧] التى تدعم الموضوع كله. إن الحركة المتصاعدة لابن عامل المنجم قد أصبحت جزءًا من البورجوازية بواسطة وسيلة الانتقال الفردى للحالة الأفضل والأكثر تأهيلا [٢٨].

رجل التاريخ:

لقد نظر هذه المرة إلى الخلف عبر القرون من أجل علامته الخاصة، حيث العهود البعيدة جدا لدرجة أن هذه الأشياء تنتمى إلى ألفريد، وهيروارد والاختلاط الدموى لمدة حكم ستيفن، وكلها أشياء يجب أن تظهر جميلة وبائسة، لأجل تلك النهاية القصيرة المنضبطة المؤدية للإرهاق، للفقراء المشردين.. لكن شيئا ما مريحا قد بزغ منها. ماجنا كارتا، و دى مونتفورت والحكومة المركزية، وترتيب القوانين فى أثناء حكم إدوارد الأول ومن بعده هنرى السادس. لا شىء أكثر من ذلك، حتى كرومويل ونجاحه فى الفوز بمؤسسة مدنية ضد الحكم المطلق، وكبحه لاستبداد الملوك المرتدين للخلاص. لقد كان ذلك- فى الغالب لأبعد حد - جذبا عديم الرحمة لعدد من الهزائم الرجعية، لكن فى النهاية صارت الديمقراطية - خطوة بخطوة - منسحبة على الجميع، وقد تساءل متعجبا: من الذى يصنع الكثير من الأثقال التى تنزل بنا إلى الطبقة الدنيا. لم

يكن هناك امتياز أو ثراء، ولم تكن الأعداد الكبيرة هى الدافع من أسفل نحو الأعلى. لكن محاولاتهم قد أصبحت محيدة برشاقة بواسطة رد الفعل. وإذا كان ذلك مسئولا عن وجود طبقة يجب عليها أن تؤدى واجبها، فإن ذلك سوف يؤدى إلى وجود قسم من المجتمع يمكنه أن ينزع ذات مرة إلى الكراهية. وهو ما فكرت فيه البرجوازية الصغيرة وما كانوا بورجوازيين صغارا .. أولئك الذين كانوا نوعا من الرجال الإنجليز والاسكتلنديين والويلزيين الذين لم يكونوا فقراء ولا أغنياء، لا عقلانيين ولا جاهلين، أولئك الذين أرسلوا أبناءهم إلى هنا، إلى مكان مثل بلومفيلد لكى ينالوا من خلال الكتب أو من خارجها تحديدا لأفكار الوعى الجمعى(٢٩).

تمثل المدرسة فى الوحشية الريفية - حالة، والأعوام التى يتم قضاؤها فى المدرسة تتم رؤيتها بوصفها المعالجة الشافية التى يمثل الريفى فيها مفهوم البريطانية، على نحو تام وجوهرى، لما قبل البناء، كما تمثل نعيم الطبقة الوسطى الدنيا. والرواية تبنى بطلها المركزى بالطريقة التى تستخلص بطلانه النفسى والعقلى، فيما يمثل مجازا للمعالجة الخارجية التى تمت فيها رؤية الحرب بوصفها جلبا لهذه العناصر إلى السطح.

يسن النص معالجة شاملة لإعادة التأهيل والاسترداد والتوظيف المتأسس على عدد من الخطوط المستقيمة الجديدة، والاندماجات من أجل صياغة خطة متماسكة، وهو أكثر ما يخشى منه بعمق - عن طريق الحرب التى تنبع من داخل الطبقة العمالية، ومن هنا فإن عضو الطبقة العمالية (الذى ترقى فى مجاله إلى رتبة قائم مقام) يشار إليه فى مفاوضات المساحات الداخلية لإنجلترا الوسطى، وبهذا يصبح السرد مجازا معبرا عن تفاهة الطبقة الناجية، وهو ما يسمح بعرض النجاح فى مجتمع مقاطعة كنت الصغيرة من خلال صيغة عامية للتخيل، كما أن تأكيدات السرد الأساسية تنصب على إعادة البناء العامى، بالموازاة مع الحرب المتخيلة بوصفها محنة قاسية.

ويهتم السرد بجلب الماضى إلى الحاضر- خاصة فى المعالجات التليفزيونية- ليس بالضرورة من أجل تأويله، ولكن أيضا لتكرار لحظة إعادة التقارب الخاصة به، وبفكرة البريطانية التى تتعارض مع الجرعة الزائدة من الشوفينية ونبذ البطولة العسكرية والرياضية للمسيحية القوية المستحضرة بوصفها بديلا للمظهر الأرنولدى للإنسانية المتحررة، ذلك المظهر المعتمد على علاقة ديمقراطية شكلية بين الأولاد ومدرسيهم. إن كلا من النص والمدرس يرتبطان بالتاريخ الحديث بوصفه جزءا من مشروع تم التدليل عليه بواسطة القطعة المقتبسة فى أول الفصل، والمصممة لكى تضع الأجزاء الأساسية المكونة لأيديولوجية الطبقة الوسطى الدنيا معا بوصفها تمثيلا للشخصية القومية. وفى شكل التقاليد المترابطة تكون سرود ديلدرفيلد فى الحقيقة ملفقة.

تتم رؤية ديفيد بوصفه يحتاج إلى أن تستعيد مجتمعا محكما، وتصبح المدرسة ديرا مدنيا، ومكانا لنزهة أخلاقية يتمتع بخصوصية داخل مجتمع الجماهير، وهنا فإن مشروع الطبقة الوسطى لدنيا يعاد ترابطه داخل شفرات أيديولوجية للقوى المختلفة عن تلك التى كانت مشهورة داخل إطار شوفينية ١٩١٤، وتصبح المدرسة بسيطة ومتسمة بالصداقة - مثل قس عجوز رث الهيئة - بما يمثل البنية التحتية الدينية المطردة للسرد، ويصبح الناظر مثل الابن الكبير للمدرسة، ويصبح جزء من التراث الملكى شعارا للتراث الداخلى أكثر من كونه يخص المدرسة. لقد أصبح رئيسا - ناظرا - فى عام ١٩٠٤، حيث جاء فى فرصة راديكالية تسللت داخل العهد الليبرالى ١٩٠٦ : ١٩١٤ المزال بواسطة الحرب.

فى المقارنة مع وانجرفيلد، وكتابه : "الموت الغريب لليبرالية الإنجليزية"(٢٠)، تبدو المدرسة مساعدا اختياريا ونقطة مهمة تقترح هوية مختلطة للمجتمع، وهو ما يمكن ملاحظته فى شرح توماس أرنولد: المدرسة تعمل على أساسيات الاتصال بين الجمهور المحلى والسلطات الإقليمية، إنها شاهد مبكر على السلطة الأولية، ولكن مع

التأكيد على التقاليد الاختيارية يبدو أن كل القرارات الواقعية قد تم اتخاذها بواسطة لورد هوب جود والأولاد الكبار الذين يمثلون مجموعة من الأرستقراطيين وأصحاب المتاجر، وساسة الحكومة المحلية والكنيسة الذين يتعاملون مع الطبقة الوسطى الدنيا بوصفها طبقة تعتمد على راعٍ أرستقراطي.

لقد رأى هيريس بنفسه ما يشبه فعل الرب، وتخيل مفتاحه للتكيف والنجاة: "لقد تعلموا قدرة بسيطة على الاحتمال .. وكيف يمكن أن يحكوا النكتة التي تسخر منهم، وكيف يقفون على أقدامهم و- فوق كل ذلكر - موهبة التعاون".(ص٢٨)

إنه يرى التربية بوصفها تناولا لتحديد جيد لمنتج نهائي، وفرصة أخرى لذلك.

ويعود هاريس للحرب الحضارية، إلى الشيء العملي جدا الذي انبثق منها، أعني الديمقراطية الليبرالية: "خطوتان لأعلى وواحدة ونصف إلى أسفل، تلك هي نظرتي للتاريخ: التاريخ البريطاني في كل أحداثه"(ص٢٨).

يعلق ديفيد على الوقوع في هذه القيم منذ ١٩١٤ لكن هيريس يطمئنه أنه سوف يتعلم الدرس، وخارج ذلك فإن كل واحد ذا رتبة دنيا من ضباط الميدان سوف يمتلك قدرا كبيرا جدا من حب الوطن. وإذا كان ديفيد يرد فإن هيريس يناقش كون تلك الوطنية هي الخطوة الأولى على الطريق إلى النضج الحضاري، وأن ديفيد قد نجا لغرض ما، "مازلت أعتقد في الغرض الإلهي" الغرض هو مساعدة كل الناجين الآخرين على إيجاد الاتجاه السليم، ولكي نحتفظ بطريقتنا في الحياة.

إن النغمة بسيطة، هادئة وعاطفية الوصف، حيث إن جزءا من السرد قد تم بناؤه في لحظة جدال حاد حول دخول بريطانيا إلى(*) E.E.C، وهو الجدل الذي يقترب مما أسماه بريستلي - في كتابه عام ١٩٣٤ - التقاليد الداخلية المحتدمة للروح الإنجليزية،

(*) السوق الأوروبية المشتركة (المترجم).

إنها إنجلترا الصغرى التى أحبها [٣١] وكل الكتاب يحددون بريطانيا الصغرى هذه وعقليتها مرة أخرى من جديد مع بزوغ عام ١٩٨١، إنه الفن القومى، والمخاوف من أن يصبح مطمورا من قبل أناس ينتمون لثقافات أخرى[٣٢]. لقد كان بامفيلد مجازا لإنجلترا الصغرى، الوطن، الأمة فى نسخة مصغرة.

كانت الاستعادة الذاتية للفردية فى اتصال دائم مع ذلك المنتمى للأمة، أعنى القيم التى تجددت فى فترة ما بين الحربين، والتى صاغت أسس النصر فى الحرب العالمية الثانية، والتى تحتاج أن تكون منشطة مرة أخرى اليوم بالنظر إلى التطابق بين الفترتين. إن السرد يعادل طقس المقطوعة حين يمر ديفيد إلى داخل عالم داخلى جديد، وهو ما يراه هيريس بوصفه جسرا على الفجوة الجيلية: "فجوتك تلك التى نتجت عن الحرب هى فجوة شبه دائمة، ويمكنك أن تنفق عشرين عاما من أجل سدها" (ص٤٣).

وفى مثل ذلك النوع من التيارات يتم دائما استخدام فترة ما بين الحربين بوصفها جسرا وطريقا يمكن الخطو فوقه للعبور إلى فترة ما بعد الحرب. لقد كانت المدرسة معزولة وكان مبناها قذرا، مخيفا وباليا، لكنها بلغة المدرسين تمثل الطبقة الأولى التى يمكنها أن تكون طريقة لتشكيل الهوية من أجل بريطانيا ما بعد الاستعمار، وهو ما يمكنه أن يمد هذا القطر بنظام أخلاقى.

إن العلاقة بين هيريس وديفيد هى تلك التى بين الأب والابن حيث التماسك الأيديولوجى الذى يمثل القيم البورجوازية ويبدأ معاونته فى الكشف عن المعلومات المخيفة عن الطبقة التى تعكس الروابط البيولوجية وشفرات الميلاد والطبقة الأصلية.

لقد كان لديه أفكار متأخرة غريبة - عندئذ -، كما أنه مرتبط بالاحتلال، إنه الرجل القادر على تحمل المسئولية، الذى مات فى صيف ١٩١٣، الرجل الذى مازال حتى الآن يمتلك إيمانا ثابتا فى داخله .. لقد كان مثل أبيه الذى يحس بالظلام ويشق

طريقه والذى استدعى المساعدة لمصلحته، كما أن هيريس قد مشى مشاويره على هذا السهل المستوى العالى، وخلال اتساع قناة بريستول (ص١٥).

يبدو هذا السرد سردا خالصا مشفرا ومربكا لما يسميه باولانتزاس: أسطورة الترقى الاجتماعى، وطقس جدارة العامة.

تظهر تشخيصات خبرات الطبقة العمالية وأيديولوجياتها فى النص، ويتم تزيينها بصيغ أيديولوجية الطبقة الوسطى الدنيا: هذا الحضور للطبقة العمالية وأيديولوجيتها يبدوان واضحين فى الأيديولوجية الفرعية للبورجوازية الصغيرة التى - عادة - تذهب إلى كونها سائدة بواسطة العناصر الأيديولوجية للبورجوازية الصغيرة تحديدا، وبواسطة أيديولوجية البورجوازية، تلك التى عادة ما تكون حاضرة - على المستوى التأليفى - فى الجماعة الفرعية للبورجوازية الصغيرة[٣٣].

لم يكن موت الأب عام ١٩١٣ عنصراً سردياً اعتباطياً لكن كلا من الحدث والتوقيت أصبح جزءاً من إعداد طقسى لبنية طريقة الطبقة الوسطى فى التوحد مع أزمة العنف (١٤ : ١٩١٨)، لقد قيل إن هيريس هو الأستاذ السابق من وجهات النظر المحددة للإصلاح. إن هذه المعالجة الكاملة هى جزء من سرد ما أسماه الاجتماعيون: درجات انحراف الاهتمام بين الطبقات المختلفة[٣٤]، ومثل أغلب المفاهيم السائدة، والنظرات وصيغ التمثيل، فقد اتصلت وظيفياً مع ثقافة الحالة الرأسمالية، وعندئذ كانت معالجات الفعل الدرامى المتكرر بواسطة ديلدرفيلد جزءاً من إشكالية أيديولوجية ليبرالية تمثلت فى حضور المشكلات والاصطلاحات التى لا تجد صيغاً سردية[٣٥].

إن هيمنة نمط السيرة الذاتية، وبنية الموضوع بوصفه مكان وضوح السرد الواقعى، والاستخدام المحدد لنمط السرد بالضمير الأول (أنا) كلها تقترح اتصالا وظيفياً مع الملكية الخاصة لمعانى إنتاج الحالة الرأسمالية، ومعانى كل النصوص السردية الاستعادية التى جلبت الماضى إلى الحاضر لكى تبنى المستقبل، كما أنها

تكون أحادية المنطق عندما تظهر فى صورة أستاذ يحدث تلميذه، أو أب لابنه، أو كاتب لقارئ. لذلك فعلى الرغم من أن التاتشرية - على احتمال خطئها أو صحتها - قد تم التعامل معها بوصفها الإشكالية السياسية الحاضرة لليسار فإننى سأناقش كيف شكلت تلك المشكلة العميقة والمستمرة الصيغ الثقافية الليبرالية حول التفكير فى المستقبل، أو حتى التفكير فى الحاضر المتزامن.

إن المسلسلات التليفزيونية والصيغ السردية الأخرى الصائغة للتفكير الليبرالى، والأنماط الأخرى من التمثيل (أحادية المنطق) تعنى أن تحريف الاهتمام لا يمكن ببساطة أن تتم مقاومته بواسطة التدخلات الراديكالية على مستوى القناعة، والرضا، لكنه يجب أن يكون مثبتًا فى صيغ أيديولوجية للتنظيم السردى. إنه ليس - كذلك - الرضا بخيالات قصص ديلدرفيلد وحدها التى تخص استخداماتها الشاملة فى التليفزيون، لكن النصوص السردية الفردية أحادية المنطق وشفرتها تمثل صيغة من الانتهازية الثقافية التى تشخص العديد من النصوص السردية الجماهيرية والاقتصادية، وهناك بنى أحادية المنطق للسرد مصممة لكى تنقل تلك الفردية. إن المجازات السائدة فى "أمنحهم كل أيامى" هى: الشفاء والاستعادة وحس التجديد والبعث، حتى أن الأولاد والنساء المسترضعات يصبحون وكيلا ثانويًا لهذا، فهم الجالبون لإعادة الاسترضاء، بالقدر الذى يجعلنا نرى قوة شراع بامفيلد المثبت ممثلة للقدرة على التنبؤ بأى تجديد يتصل بالتقاليد، ولتتم رؤية الأمة عن طريق صفات المرونة والعمل بهمة والقدرة على الموازنة بين الأضداد والحدود القصوى، ويجتاز المظهر الرئيسى سلسلة من الحروب والمحن حيث موت الزوجة والابنة، التى يتم مواجهتها بوضوح وتماسك عن طريق روح شعب بامفيلد. إن التاريخ الذى يدرسه - مثل قصص ديلدرفيلد- يلائم الحاضر، إنه يقارن الحياة على السهل العالى بالحياة فى الأودية، ويصل بينهما عن طريق التماسك والعناد. ومن هنا تتم رؤية بامفيلد بوصفها مكانًا فريداً - عاليًا كما هى، وعن طريق إظهار أسلوبها فى الحياة يبدو أن

البيئة كانت مكسوة بسلطة صوفية للتجذر، وهذه السلطة هى التى يتم استخدامها لعرض كيفية كون الفكرة الفردية نباتًا سطحى الجذر، معتمدة على قوة عنقود الطبائع الجذرية التى تجرى تحت السطح مباشرة. ولهذا الخيال العضوى نطاق اجتماعى يتحرك فيه حين يكون المرجع مصنوعًا من أجل تسوية تلك النزاعات، كما تم تصميم موضوع السرد لكى يصنع أثرًا تفاهميًا بين تلك الطبائع - لكى يهدم توازن العقلانية - وقوة التحمل والأخذ والعطاء.

لقد تم رسم بامفيلد / إنجلترا بصورة روحانية / غامضة، فى صيغة الهوية الأخلاقية الثقافية التى تكون متفردة والتى تكون أساسًا للشخصية.

وقد أصبح استجواب واحد خاص - حينئذ - رمزًا للاستجوابات الأخرى كلها بوصفه جزءًا من تكوين الخطاب الأيديولوجى المعتمد على استمرار النفع ولمسة المثالية الرائعة، لكنه كذلك - كيف يمكن أن أقولها - تفاؤل ما بعد الحرب والدخول إلى النظرة التى أصبحت رئيسية بطرق شتى منذ أن بدأ الناس فى استعادة الحرب وتذكرها.

اقترح وصف العشرينيات والمواقف المتولدة عن نقدها بتكرار وطرحت الجدل حول الستينيات والسبعينيات، كما أن المدارس - مثل بلومفيلد - قد فقدت ضمانها المباشر وحالاتها المساعدة الاختيارية فى أواخر السبعينيات، ومنذ حينها أصبحت مستقلة. فكل من البنية التربوية وعبقريات الشعب وعلاقاته الخاصة كانت معززة عن طريق الاقتصاد المختلط للحكومة ومساعداتها بالإضافة إلى الأولوية المحلية.

ولكى نرى الأشياء بوضوح وليس كانطباعات عن نزعات للطبقات العليا - مثل الأناقة والمودة التى تختطها الطبقات العليا جيلا بعد جيل - فلا يجب أن نلوى عنق استعادة التقاليد فى صورة تغيرات نازعة مثل تلك التى كانت فى الستينيات.

تحدث ديفيد - كذا - فى تفضيل النظام والتنظيم وتسلسل القيادة مثل الجيش والكنيسة والإدارة الجيدة للعمل. إن النظام متفوق على الرغم من الحاجة المتواصلة

للتعديل، ومن ناحية أخرى قد كان السرد مشغولا بإصدار أوجه أخرى مختلفة من أجل تصوير ذلك النموذج الإرشادى التقليدى النظامى المعتمد على الترتيب والتأليف حيث توجد رموز السيطرة الأرستقراطية. إن مفهوم الطريق والجمهور المنسجمين معاً كان حاضراً على الدوام. ويعدد هيريس أسس الديمقراطية الليبرالية على أنها الصبر والقدرة على الاحتمال والمتابعة الجيدة وقابلية الرؤية لوجهات نظر الآخرين وتقبلها، فى استجواب غير مباشر يرتبط بالخطابات الأيديولوجية البورجوازية.

فى الجزء الخامس من الرواية، وحيث يمثل هيريس القوة الأخلاقية التقليدية المتراجعة تتدخل السياسة بوضوح فى صورة كريستين فورستر، ممثلة للطبقة الوسطى العليا، والحاصلة على درجة جامعية. وفى هذا النطاق يتم عزل طبقته العمالية (مجتمع السهل) داخلا إلى ملاحظة السياسات الصغرى فى اعتراض واضح.

لقد كانت سياسات أخيه مرئية بوصفها قسماً / اتجاهاً طبقياً فى أثناء ما كان ديفيد يرحب بكريستين بوصفها - بطريقة ما - تمثل شرعية الحالة العمالية:

"أعتقد أنها تشجع شخصا مثلك بدرجة كبيرة عندما تأتى إلينا".

إنه يعتقد كذلك أن عمال المناجم قد أصبحوا أقل خوفاً على الحقوق العمالية بما يمثل ضيق الثلاثينيات.

لقد تم رسم شخصية كريستين - على المستوى التخطيطى والأسلوبى- وتمت موقعتها فى اصطلاح نوعى، حيث موقعها المبدع اليسارى يتضارب مع الاعتدال المتنامى لديفيد.

إنه الوقت الذى انزعج فيه تماماً بتاريخ نداءات الحرب الصادرة عن القرن التاسع عشر، والذى كان عليك فيه محاولة اجتذاب أصوات ناخبين غير منتمين لأى تيار، ومحاولة إقناعهم بأن اليسارى الاجتماعى ليس بالضرورة بلشفياً فى بيته.

تحاول قصص ديلدرفيلد - عن طريق هذه الاستعادات وبناء تلك المواقع السردية - أن تنفى راديكالية العمال وتهميش اليسار الذى كان موقعًا مخصصًا لهم، وكذا عن طريق وضع كريستين داخل شفرتها السردية الخاصة بجعلها تتخذ صورة طفيلية مركزية مثل كل النساء فى النص.

لقد كان النظر إليها على الرغم من ذلك بوصفها تابعا ديمقراطيا اجتماعيا حتى من أجل الأشياء والقضايا الصغرى.

لقد تم استخدام الفترة من ١٩١٧ حتى ١٩٤٢ - عن طريق الكتابة والمحو وكنائيا بواسطة ديلدرفيلد - من أجل إعادة تشفير الفترة من ١٩٤٥ حتى ١٩٧٠ فى شبكة من الأحداث الأحادية التى ترجئ الأحداث الأخرى.

وعندما طلبت كريستين من ديفيد أن يتحدث إلى ناخبيها فى اجتماعها الدعائى فى سومرست فقد قام ديفيد بوضع عنوان لخطبته هو "نهوض مونماوث"، و"قد كان هذا جيدًا إلى درجة عالية بالنسبة إلىّ".

يتطابق كل هذا القسم تمامًا مع تحليلات لاكلاو للتبلور الأيديولوجى : ذلك الخاص بمقاومة الطغيان عمومًا [٣٦].

وفى واحد من الأسس الرئيسية للتقاليد الجماهيرية يعود ديفيد إلى كفاح الرجل الإنجليزى حيث مقاومته اغتصاب السلطة من يد ضعيفى التفكير، الطائفيين المتعصبيين وإعداد الأرض لديمقراطية حقيقية، إنه الحافز الذى جعل الرجل الإنجليزى منجذبًا إلى مقاومة الطغاة حتى اليوم، وإلى الرغبة فى أن يكون له رأى فى كيفية حكمه، وكونه متخندقًا بامتياز، وميتًا من أجل هدف. إننا اليوم نتميز بإيقاد المشاعل، ليس فقط مع الناخب لكن كذلك مع القائد المدرب". ويتم التعبير أسلوبيًا عن الظلم بلغة انحرافه فقط، وإفراطه، وليس عن طريق الحضور البنائى للصراع الطبقى أو استثماره.

لقد تمت إزاحة الكفاح الطبقى بواسطة وصف الرجل الإنجليزى، وعن طريق الاستجواب الفردى المردود إلى الثقافة الفردية التى تتم رؤيتها بوصفها عودة إلى ما هو أبعد من توابع القرن الثالث عشر. إن الاستجوابات الجماهيرية الديمقراطية قد تم دمجها داخل نمط الديمقراطية البرلمانية المتمثلة فى عبارات مثل : "له رأى"، و "الناخب" و "القادة المدربون". ويعتمد المسار البنائى للفقرة على فكرة التطور والتاريخ بوصفه انتشار قدرى متعلق بالعناية الإلهية.

وعلى مدار السرد يكون ترميز الشخصية القومية معززًا بلغة الهوية المميزة. كما يتم تأسيس الخيال الأصلى (سباق الجزيرة) على ما أسماه بارنت "الكنائسية"(٣٧) إن خندق الخوف من الحرب يجعل ديفيد أكثر قوة ومرونة فى الوقت نفسه، كما أن توقه للعدالة الاجتماعية قد تمت إزاحته بواسطة بامفيلد كطريقة لعدم الترابط بينه وبين الجماهير داخل فضاء السياسة القومية. لقد انحدر ليصير مرشحًا برلمانيًا حين دعا بسبب الولاء للقبيلة والمدرسة. وتزامن موت أبيه مع سراييفو وبيث وموت جون مع الإضراب العام وألكوك (الاستقطاب والثبات المظهرى المحدد) يموت فى عام ١٩٧١، حيث لحظة عودة الحكومة القومية. وألكوك- الكولونيالى- قد انتحر، وتم إرسال رفاته إلى كيب تاون فى صورة وضعته مرة أخرى فى إطار انتماءاته الإنجليزية التى قهرت حضوره الممزق.

لقد تعاطف ديفيد مع رامزى ماكدونالد، وفكرة الاندماج التى كانت كريستين بسببها مقاتلة تمامًا. وقد أصبحت علاقتهم هى الاندماج، حيث استحثت كريستين السلام المتجدد، وإعادة اليقظة العاطفية التى مثلت معبرًا بينه وبين الإنجاز الشخصى. وقد حولت هذه الشفرة الكنائية الخصومة بين الجمهور ورجال السلطة إلى علاقة تتكون من الاختلاف البسيط بين الأمة والشخص، حيث تم نقلها إلى وحدة/ خطاب متصل.

إن الخطبة التى ألقاها السير ريوفيوز على ديفيد عما كان متطلعًا إليه بوصفه صاحب سياسة راديكالية تعزز مفهوم الولاية المحايدة (بصيغة القضاء) وتعيد تكرار "إنه غالبًا هناك موضوع للمحيط والعقل قد حدث ليكون مختلفًا فى مستوى استطرادى على أساس من الاختلاف البسيط وإفراغ فكرة الطبقة من محتواها:

"عندى إدانات قليلة لليسار، لكننى أستطيع التركيز على واحد منها. إن هذا البلد- على الرغم من أنه قد بقى يملك اتفاقًا واسع النطاق على قيمة التعليم والمحافظة على المجتمع الحر فإن سياساته الجزئية تبدو لى مجرد تمثيلية. إنها جزء من مسرحية تتم داخل المعالجة الديمقراطية، لكنهم يتذكرون التمثيلية، ويستمر ذلك ليصنع عقدًا عاصفًا. ونحن غالبًا ما سوف ننتهى - بصورة موثوق بها - إلى الوقوع معًا فى عزلة تفرضها علينا كل ظلال الآراء السياسية، هنا فى بريطانيا على الأقل (ص٣٨٣، ٣٨٤).

يعلى وصف القطر، والمجتمع الحر من قيمة المعالجة الديمقراطية، وتمثيلية الحزب السياسى. إنه شكل من أشكال شرف البريطانيين العائد إلى إزاحة وضوح المطابقة والتفاوت والسلطة. لقد أصبح ديفيد - بتنام واضح - إبرشيًا ومتعصبًا، وهو ما يعد تحضيرًا للحظة التى ستقف فيها بريطانيا وحدها فى بداية الحرب. إن كل الشبكة الاستعادية قد امتلكت تلك البنية الغائية، حيث يكون مستقبل الماضى معروفًا بالطبع، وحيث يسبغ السرد الطبيعة الدرامية على الفترة التاريخية المكتملة بالفعل، ويعيد بنائها فى لغة التقاليد الثابتة المعتمدة على المجاز الصحيح للجسد القومى، ذلك الذى يتم تصويره رمزيًا بواسطة شخص موهوب من الطبقة العمالية يحوز مجد مكافأته. إن ولاءه السياسى قد تحول إلى بامفيلد - رمز بريطانيا القديمة - وقد جعل إخلاصه للتقاليد والنضوج والعادة والتواصل، لكنه استمر- على العموم - معاديًا للظلم والإسراف:

إننى ما زلت متشددا، وأتطلع حيث تتطلع أنت إلى المتعة، وإلى الألعاب الفنية مثلما تلعب أنت فى شارع ثريدينيدل، وإذا كنا نحن قد حددنا وقتا لأخذ أصوات كل جمهورك فى ميدان ترافالجار، فمن الممكن أن أكون قد فعلت هذا الآن. (ص٤٤٧)

أصبح الشخص المسمى بالولد الكبير الآن سمسار بورصة، كما أن الخيال قد امتد إلى لحظتين ثوريتين، ولكنه حجم هاتين اللحظتين داخل النطاق المدرسى.

تحفل اللغة بإشارات الشعبية لبريستلى، تلك الطبقة الوطنية المتنوعة خارج فكرة الشعب، حيث ترتكز تلك الطبقة على سباب العصابات القديمة، وليس العلاقات الرأسمالية التى كانت تمثل قاعدة فى ذلك الوقت، وقد كان هذا الجزء هو السابع، وكان عنوانه "جزيرة فى سيل".

وفى هذا الجزء يصبح السرد بمساعدة الإدراك المتأخر منتظمًا حول سلسلة من الحوادث التى يكون أصلها التاريخى معروفًا، ويتم تكرار تلك الحوادث بلغة الاحتمالات السردية التى تصنع ما يتعلق بمظاهر الحوار الداخلى للشخصيات المرتبطة بالواقع (فى المحيط وإسبانيا وإعادة تسليحها) التى تبسطها وتنتج ما أطلق عليه بنجامين: صباغة التاريخ باللون القرمزى. إن كل السلاسل الحديثة تتكون من أجل أن تكون شفرتها محلولة فيما يشبه الرموز، بحيث يصل السرد إلى موقعه النهائى المتمثل فى أيديولوجيات الركود البريطانى. لقد فقدت كريستين الترشيح فى شمال أوبن شاو لأن رئيس الحزب كان معارضًا للعنف، ولأنه قد درس فى المدرسة الإعدادية المعروفة باسم (المهد)، والتى تمثل فضاء مخصصًا لامرأة ديلدرفيلد. التى يبدو تلخيصها لخطبة رئيس الحزب (ص٤٥١) محاكاة ساخرة أحادية الجانب وغير مباشرة، حيث تذكرنا - فى الغالب - بالكيفية التى أصبحت فيها معارضة الـ CND(*) مبنية حول الكتابات والقراءات الصادرة فى الثلاثينيات.

(*) Campaign for Nuclear Disarmament الحملة من أجل نزع الأسلحة النووية (المترجم).

لقد أصبحت كريستين معارضة للعنف وداعية لنزع السلاح، كما أن موقع ديفيد يتم وصفه الآن عن طريق لغة أسطورة البراجماتي الموضوعي التجريبي، المتعلقة بالوعي الجمعي في الحقيقة. وهذا هو كل الجزء المتعلق بالربط المزدوج للخطاب حيث البناء التاريخي للفترة مضافًا إلى التمثيل المعاصر.

لقد اتخذ كل من نزع السلاح، وإسبانيا، وإعادة التسليح دلالاتها في الحرب الباردة، مضافة إلى فيتنام ، بحيث يتم وصف النزاع في إسبانيا بأنه نزاع محلي.

وقد تمت عنونة الفصل السابق بـ "الجري مجدداً"، حيث يضع هذا العنوان خطًا تحت مغامرة ديلدفيلد كلها، كما تعكس الحرب الثانية ظروف الحرب الأولى، لكن الشوفينية والوطنية المضللة والبطولة كلها مثلت قيمًا مفرغة.

لقد تمت إزاحة الحرب العالمية الأولى بواسطة البلاغة الجماهيرية عن الحرب الثانية لتبدو في صورة : الحرب الشاملة والناجي منها، والتشويش الأكبر لو انتصرنا، والأموات الأحياء، إذا لم نكن نحن كذلك.

إن الكلمة المفتاح هنا هي (التشوش).

في الحرب كانت الجذور البريطانية أكثر وضوحًا وترابطًا، وعندما تم تفريغ مدرسة كارتر من أجل بامفيلد فقد كان كان أحد العاملين بها هاويًا للحفريات، وكانت له نظريته المتطرفة عن المرسى الأوسط (موقع بامفيلد)، وأنها كانت الموقع الحقيقي لكاميلوت- آرثر.

جاءت كل صور المسهمين في السرد لكي تشير إلى ذلك الرمز- الأصول الصوفية- الرومانسية لبريطانيا. وكما أن بامفيلد هي قلب وسط إنجلترا فإنها تمثل القدرة على التحمل وعدالة الفرصة والجوهر الحقيقي للديمقراطية (اللام الصغيرة في أول كلمة ليبرالية) والنماذج البريطانية للعدالة واللعب النظيف.(ص٢٥٥)

لم تكن أى من هذه القيم الموصوفة بنفسها محددة طبقياً، ولكنها – مثل الكثير من العناصر الأخرى للديمقراطية والثقافية الجماهيرية – كانت متصلة تماماً مع أيديولوجية الطبقة البورجوازية من خلال الخطابات المونولوجية لليبرا- ديمقراطية التى استغنت عن كل تلك الأعلام الحمراء الخفاقة، التى لم تخدعنى أبداً. وأبداً لم تخدع أى شخص آخر.(ص٥٥٢)

لقد تم وصف بامفيلد باعتبارها المكان الذى تشربوا فيه القليل عن عبقرية شعب هذه الجزيرة وكفاحه على مدار القرن العشرين من أجل تعميم الإعداد والتجهيز ومن أجل توفيق الحرية مع العدالة وجلال الإنسانية.

يبتعد النص بنفسه بوضوح عن بعض من أكثر المظاهر البسيطة للوطنية، تلك التى تترابط مع وضوح قيم القومية البريطانية التى كانت موصوفة فى أحسن صورة بوصفها رأياً عاماً روحياً، ومجموعة من المعتقدات المعتمدة على هذه الفكرة، حيث إن المؤسسة البريطانية – فيما لا يشبه غيرها فى العالم الغربى- كانت نتاجاً لنمو بطىء من العهود الساكسونية، وترسب يشبه الصخور المرجانية المعوقة، والخطيرة، حيث يقع السابق زمانياً على السابق عليه، ومن أجل تشييد حصن التحرر وإبداع مؤسسات مثل البرلمان أو الملكية الائتلافية فإن عدداً من القرون قد مر، وكثيراً من المحن قد اقتضت جلب كل هذه المكونات إلى مجال الكمال والنضج، كما أن قدمها وتطورها البطىء قد منحاها شكلا طريفًا خاصا، وفوق كل ذلك فقد كان التاريخ البريطانى أخلاقياً بالقدر نفسه الذى كان به مثالا سياسياً للنوع البشرى[٣٨].

كان الاقتراحان السرديان الأساسيان لديلدرفيلد معتمدين على ذلك النموذج الثورى – ولو قليلا – للنمو، مقترناً بالاعتقاد فى الطبيعة المعززة للتاريخ الإنجليزى حيث تبدو الصيغة السردية المبكرة ممتدة بتبايناتها، فهى تشفر صيغة من القومية تدعم السياسة الإمبريالية، وقد كانت بهذا الشكل مؤثرة فى معالجة النضال دراميًا ضد هتلر.

تبدو قصص ديلدرفيلد هى المعالجة الشعبية الأهم لذلك التفسير الإصلاحى للتاريخ، ذلك الذى ناقشه بلامب فى (موت الماضى ١٩٦٩)، والذى كان رائجًا لدى الطبقة الوسطى الدنيا، على الرغم من كونها قد نشرت الخيال الطبقى السائد - كذلك - لسنوات عديدة، ذلك الخيال الذى لعب دوراً أساسياً فى حدوث حرب فوكلاند.

كانت الصفحات التى لخصت "أمنحهم كل أيامى" يقينًا قائمة على شفرة داخلية متعلقة بتلك اللغة الأسطورية: جزيرة بعيدة عن الشاطئ تتعرض لقذف لا يتوقف بالقنابل. إن الفقرة الطويلة فى صفحة ٥٥٦، والمقتبسة فى بداية هذا الفصل، كانت هى المفصل القصصى المفعم بتلك الأسطورة عن كتابة ما بعد الحرب. كما أن هذه الفقرة تتبنى خطابًا إصلاحيًا للتاريخ الذى يضع البورجوازية الصغيرة فى مركزه، كما أنها تعد حضوراً حيويًا للصياغة الاجتماعية فى استجواب الجماهير الفاشيستى، الذى كان اقتصاده الأخلاقى يمده بالأسس الاجتماعية للتاتشرية، بنفس قدرة أيديولوجية الأعمال الصغيرة عن الليبرالية الاقتصادية الناتجة عن الأسطورة الإصلاحية.

وعلاوة على ذلك فإن مثل هذا التاريخ عادة ما يسن قانونًا للاستجوابات الشعبية الديمقراطية للقطاعات الوسطى- لا الأغنياء ولا الفقراء، ولا الأذكياء ولا الأغبياء، ولا المقبولين ولا المطرودين، بحيث يتم وضع الدلالة فى نقطة ارتكاز، وبحيث إن من يتذكر الفقرة سوف يكون محكومًا بإيقاع مشابه، متوسط، يقوم على التوازن. ويتم إنتاج الفقرة فى صيغة إجمالية تعمم على السرد ككل، كما أنها تؤكد- بصورة متصلة- وضع اليد على التراث، حيث كان انضمام ديفيد - متأخراً - لعضوية الحزب استقبالا لهذا التراث لأنه يعيد تلخيص حالته الخاصة الأولية غير الفعالة خارج الحرب، بما يجعل من دلالات : فتى الورشة الدراسية، وابن عامل الطاحونة، والأم التى تحاول الحفاظ على ركنها التجارى لتستطيع المساعدة، كلها دلالات مركبة.

وإذا كان من الممكن اعتبار بامفيلد صفًا ثانيًا بريطانيًا بعد الحرب، فإن هذا على المستوى الأكاديمي والاجتماعي غير ممكن بأي طريقة أخرى. فبعد معركة بريطانيا نجد عضو هيئة التدريس الجديد يقول:

نحن الآن في زمننا الخاص، إنه قادم لنا جميعًا، ليس فقط لجماعة من العوام، كما أنه ليس فوضويًا. لقد احتفظت لنفسي بصنع المقارنات، إن الأعمال التي هيأناها حتى ضد الغرباء الكبار في أماكن مثل كريس وأجين كورت تقوم أليس بعرضها لنا بطريقة ما، كما أن السياسة تحتفظ بوجودها داخل هذا العرض، وبالإضافة لذلك فنحن نخسر الوحدة وحدس الاقتراح، والاتجاه وسوف نفوز في النهاية بكل الحق.(ص٥٧٠)

لقد تعارضت أليس - كالعادة- مع الطبيعة الإنجليزية الإلهية وتاريخها. إن هذه الخطبة تعد مثلا كلاسيكيًا للبلاغة الكنسية المتفردة، التي ظلت تملك سلطة تتم الاشارة إليها من أجل فوز الجزيرة في سياقها. إن حس التواصل الذي أشارت إليه كلمات كريس وأجين كورت يوافق التأويل الإصلاحي لكشف التاريخ البريطاني، وهو الذي سوف يظهر فيما بعد - (١٩٧٢) - في خصومة الطبقة الوسطى الدنيا مع الـ EEC (الاتحاد الاقتصادي الأوربي).

لقد عرضت علينا أليس- بكيفية ما - السياسات التي تختفي بقدومها إليها ونحن نفقد الوحدة. كما أن دليل نورثدج على الافتقار للدعم النشط لـ EEC يدعم هذه الاحتمالية[٣٩]. لقد كانت الصورة النهائية للسرد قائمة على المدرسة - كفهوم - بوصفها أسرة كبيرة، وباعتبارها جملة مجازية تعاود الورود على الذهن في أيديولوجيا هي تشكيل الفرديات بوصفها موضوعات حيث إن سرود ديلدرفيلد تركز على الفردية بوصفها موضوعًا بريطانيًا. إن تاريخ ديلدرفيلد يرى النضال ضد ما يبني على أنه الجبهة السائدة بوصفه كائنًا يتصرف وحيداً، بلغة النضال الديمقراطي المنفصل عن أي اعتبار للطبقة.

لقد كان عمله مؤلفا من خلال عدد من الالتباسات الأيديولوجية، والحذوفات التاريخية الحاسمة، والإزاحات. إنها تكثف قيم العمال الصغار بوصفها مخططات وبنى تمت صياغتها من خلال البطريركية الجماهيرية. كما أنها تؤرخ للمقاومة بأشكالها المتنوعة، وتربطها بالإصدارات المجتمعية المختلفة فى مثل تلك الطريقة التى يتم عن طريقها تطبيع الخصومات المحتملة. إنه نموذج سردى يضم، الشخصيات والأحداث. بالإضافة إلى أنه يقترح الاتصال النسبى للتقاليد الجماهيرية المختارة التى ترتبط مع الرموز العاطفية ممكنة التطابق بسهولة.

إن قصص ديلدرفيلد جماهيرية بالفعل، وذلك بسبب من أن التقاليد الجماهيرية تشكل تعقد التساؤل الذى يوضح الجماهير بوصفها معارضة لكتلة السلطة، وبوصفها متميزة عن معارضة الطبقة ... فهى بعيدة، حيث إنها تعالج التقاليد الجماهيرية التى تمثل التبلور الأيديولوجى لمقاومة الظلم عموما، ذلك التبلور الذى يكون الصيغة المجردة للولاية، وهو ما سيكون تابعا للأيديولوجيات الطبقية، بما سيشكل إطارا بنائيا لمرجعية الثبات الأعظم(٤٠). إن هذه الرموز الأيديولوجية كانت - كذلك - كما يوضح لاكلاو فضلة الخبرة التاريخية المتفردة والمتعذر نفيها(٤١). وهى تؤلف - كذلك - بنية صلبة متينة من المعانى، بنية أكثر صلاحية من البنية الاجتماعية نفسها.

وكما فى هذه اللحظة فقد بقى الخطاب الأيديولوجى السائد ممتلكا سلطة ضمنية على الاستجوابات الجماهيرية غير المترابطة - المتشظية، وذلك لأن هذه الخطابات الأيديولوجية قد نجحت أساسا فى الاستيلاء على عناصر ذلك الاستجواب الجماهيرى بغرض إحداث الترابط الأيديولوجى الخاص.

يمكن ألا يكون تنظيم الحكم ونطاقه مستقرا، كما أن الاقتصاد لا يكون مستقرا كذلك، لكن هناك القليل مع العلامات التى تظهر فى صيغ تقوم بتحويل الخطاب الأيديولوجى إلى خطاب شعبوى، وهى علامات تعرض أى ضعف دلالى طارئ على هذا الخطاب.

فى الوقت الحاضر، يبدو أن التاتشرية وصيغ الليبرالية قد احتكرت ترابطات الجماهير خصوصا فى إعادة كتابتها للماضى بلغة التقاليد الجماهيرية، وحتى لو كانت بعض صيغ الشعبوية - التى لا تبدو حتى الآن مؤهلة لأن تعمم - تمتلك بالفعل كيانا جزئيا مطروحا مثل: حركة السلام، والاجتماعية المحلية، والنضال الأسود، والدفاع عن الخدمات الصحية.

تعمل نصوص ديلدرفيلد على التدخلات السردية والمقولات المألوفة التى تمتلك جذورا تاريخية قوية، التى كانت تتضافر بتماسك فى سيكلوجية الطور الجماهيرى المتجدد[٤٢]، إنها أيديولوجية يتم إنتاجها بواسطة القوى الاجتماعية التى أصبحت جزءا من إحساسنا العام، حيث تبدو طريقة طبيعية لاستقبال العالم وفهمه، طبيعية لأنها ليست نقدية تماما، كما أنها مترسبة بعمق.

يستخدم جرامشى كذلك مصطلح "الإحساس الجيد" الذى يقترب من مفهوم الإحساس العام، العملى والتجريبى المستخدم فى إنجلترا. وفى الواقع فإن نصوص ديلدرفيلد هى توليف للإحساس العام، فنحن - عموما - وعلى المستوى الجماهيرى نتمسك بالآراء والمعتقدات والإحساس الجيد والفوكلورى والمعتقدات والآراء وطرق رؤية الأشياء والأحداث التى يتم تجميعها انتقائيا تحت اسم الفوكلور[٤٣].

لقد تشكلت قصص ديلدرفيلد داخل شبكة معقدة، وغير متساوية نسبيا، هى التى تكون أساس الصيغة النوعية للفكرة العامة عن فترة خاصة وتقليد جماهيرى.

وبشكل ما فإن هذه القصص لم تتأثر ببساطة بتلك الصيغة العامة للتفكير، مع أنها قد أدت دورا جوهريا فى تشكيلها وتكوين فرادتها.

لقد صنعت الوحدة الفنية والبلاغة مجموعة متشظية من الأفكار المتناقضة والآراء التى تمنح للسرد صيغته الخاصة، بحيث يصبح ثريا عن طريق الخطابات المتطورة التى تبدو فيها الحلول أكثر تأصيلا فى المواقع السردية نفسها، ولا تكون مجرد ناتج عن صيغة التفكير التقليدية المتكونة فعلا.

توثق قصص ديلدرفيلد الأثر التاريخى للإحساس العام لليبرالية التى أعادت إحداثها وإسباغ الأثر الدرامى عليها. تلك الليبرالية قد ظلت تمتلك تلك القدرة التعميمية، كما أنها مؤهلة لكى يتم دعمها بالسرديات المختلفة (مثل الرواية والمسرحية والدراما التليفزيونية) فى سبيل صبغها للإحساس العام، وبحيث يكون ذلك جزءا من سلطتها لإبداع فوكلور للمستقبل، ذلك الذى سوف يكون - نسبيا - تعبيرا صارما عن المعرفة الجماهيرية فى ذلك الزمان والمكان المحددين [٤٤]، وبحيث يظهر أن التمثيلات اللانهائية للمستقبل تصب فى الصيغ المطردة للماضى، إنها ليست مفاجئة، حيث يبدو أن قصص ديلدرفيلد قد أصبحت صيغة رئيسية من صيغ التحويل الشفرى للتليفزيون، إنها تستخدم فوكلور الماضى لإبداع فوكلور المستقبل، وذلك لأنها تعتمد على البنية المتينة للمعانى.

تتم رؤية الإحساس العام بوصفه مجموعة من الصيغ المتعارضة داخليا، والمتكتلة من التفكير: إن الحالة المفككة - غير النظامية - للادعاءات المكبوحة - عموما - والمعتقدات المشتركة لأى مجتمع تنتج النشاط الاجتماعى المتماسك بواسطة الكتلة الحاكمة التى تتم رؤيتها من خلال المعالجات التاريخية، كما أن الرأى العام ليس أيديولوجيا، لكنه يكون متولدا عن معالجاته بالإضافة إلى الحراك الاجتماعى، إنه يمتلك طاقة الوضوح.

ويمكننا إضافة أن طرق كتلة الجماهير فى الرؤية لم تكن نقدية ومتماسكة، بل كانت عرضية ومفككة، سلسلة من التشظيات لما كان منتجا عموما، فى الأيديولوجيات، بوصفه وحدة وتماسكا. وعلى الرغم من أن النصوص القصصية الجماهيرية تعرض نفسها بوصفها وحدة متماسكة، فإنها تحتوى فى داخلها على العديد من المرجعيات، من الظواهر المتفككة والعرضية للرأى العام.

إن النص الجماهيرى مثل الشخصية فى تحليلات جرامشى- مؤلف بغرابة: إنه يحتوى على عناصر من العصر الحجرى وأشياء أخرى رئيسية من العلوم الأكثر

تقدما، وأحكاما مسبقة من كل التعبيرات الماضية للتاريخ فى مستواه المحلى. [٤٥]،
ويعود جرامشى فى التحليل نفسه إلى الطرق التى تركت الفلسفة - عن طريقها - رواسب تستقر فى الحكمة الجماهيرية، إنه ذلك التعبير الذى يجتمع مع لا محدودية الآثار التى لم تترك أى مخزون تعبيرى، والتى تساعد - كذلك على تحديد المظاهر الموثوق فيها تماما إلى أقصى درجة، وهى مظاهر القصص الشعبى وأشكاله المحالة إلى الأيديولوجيا.

لقد كان جرامشى - بالاتفاق مع الرأى العام - مهموما بالأيديولوجيا فى مستوياتها الدنيا، التى لم تكرر ببساطة التحولات السائدة بل المتشابهة والمروضة، حيث مستودع المعتقدات الشعبية والأساطير .. الخ، وحيث معانى الاتفاق مع الحياة اليومية التى تمتلك أثرا اتفاقيا مؤكدا.

لقد لاحظ جرامشى ذلك التطبيع بوصفه مفتاحا لتفكير الرأى العام، حيث يغلق المعرفة، وينهى المناقشة ويقضى على التناقضات.

ويشبه ذلك ما قرأناه فى ذلك النوع من القصص الجماهيرى، حيث يتم توليف المعانى فى مجموعات أو كتل من الدلالات التى يمكننا ملامسة سطحها الأملس فقط. وبالتدريج نجدها تتواصل بعضها مع البعض عن طريق حركة الجمل، والخطاب المتتابع للسرد، وطبيعية اللغة العادية[٤٦]. إن الطريقة التى يطبع فيها الرأى العام الترتيب الاجتماعى تكون متطابقة مع الطريقة التى تطبع بها بنية الخطاب القصصى الترتيب الدلالى فى النص، ولذلك فإن القارئ يستجيب لصلابتها الصياغية وشخصياتها الأساسية فى إنتاج نماذج للرأى العام فى تصرفاته[٤٧].

تعمل البنى المتسلسلة فى قصص ديلدرفيلد أساسا على أسس التوسط التاريخى الجماهيرى، حيث كانت - أساسا - تعيد كتابة الترابط التاريخى للجماهير بلغة الخطابات الأيديولوجية للبورجوازية المندمجة فى التساؤلات الجماهيرية

الديمقراطية للمقاومة. كما أن الصياغات السردية المكررة تستخلص العلاقات الثابتة، وتحديدها التاريخى المزاح بواسطة مفهوم أن الاختيار هو طريقة للحياة، وهو ما يكون مستقرا داخل الوعى.

إن للقصص وظيفة تشبه وظيفة حارس البوابة فى الصيغة الثقافية السائدة التى تكون فيها البنية التحتية المحلية للطبقة الوسطى الدنيا متصلة بالبنية الفوقية للمجتمع القومى، كما أن الدور الراسخ الجزئى - إلى حد ما - لهذه البنى يعطى ارتباطا قوميا للأسس الفردية من خلال المظاهر التمثيلية. إضافة إلى أن العنصر المحلى يكون فضاء أخلاقيا فى الأساس، من خلال ترتيب يرتكز على التناغم، على الثبات والتقاليد والبنية المتينة التى سوف تصمد أمام الضغط والأزمة والتمزق، وهو الأمر الذى لا يتم التعبير عنه لكنه يبدو مهددا ضمنيا لهذا الفضاء الأخلاقى الذى يكون الكتلة الاجتماعية، مما يجعلنا نلاحظ أن قصص ديلدرفيلد تحاكى الكتل الجماهيرية ومناقشاتها حول فترة الثلاثينيات.

تعتمد البنى السردية لقصص ديلدرفيلد - منهجيا - على افتراض أن المادة التى تستخدمها تكون هى الأساس الوحيد (الفنى) للتعميم الذى تستنتجه والدرس الأخلاقى الذى تستخلصه. وهذا هو ما أسماه ستيدمان جونز: "الحرمان من التجريب"(٤٨)، حيث إيجابية منهج السرد الواقعى.

ويعطى إبداع الأساطير التقليدية قداسة تاريخية وأولوية، وحضورا نشطا لتخيل الذات لأجزاء الطبقة التى يتم تشخيصها طبيعيا بواسطة غيابها.

يتم تمييز وتطبيع شفرة سردية خاصة ووحيدة، وهى تلك الشفرة التى تعتمد على نموذج إرشادى ثورى، كما يفعل منطق السرد السببى المتوحد المتواصل الخطاب الأيديولوجى الأوسع الذى يساعد على ترابط هذه الشفرة. بالاضافة إلى أنه يتم طرح موضوعية جديدة عن طريق إعادة تنظيم ذاكرة فترة ما بين الحربين بلغة الجماهير،

حيث الوصف البلاغى والعاطفى المصمم لتخزين التواصل المعاق الذى يتم استنتاجه من التقاليد الجماهيرية المعاد بناؤها.

تبدو الصيغة الأساسية للكتابة - إذن - هى المنهجية الفردية، إضافة إلى أن كل الشروح الاجتماعية تكون قابلة للتحول إلى تشخيصات للفرديات التى تصبح الصيغة الطبقية لتشفير الجماهير للواقعية، وهو ما يكون متصلا مع الدلائل الوظيفية حيث تبدو المجموعات الاجتماعية (التى هى فى حالة قصص ديلدرفيلد الطبقة الوسطى الدنيا) لها سمات ملحة، وتشخيصات يتم انتاجها حين تتفاعل الفرديات، لكنها ليست قابلة للتحول ببساطة إلى فرديات.

يصاحب بناء ديلدرفيلد للجماهير مظاهر لكل من المنهجية الفردية والوظيفية: هناك معالجة جدلية يتم تكوين المعانى بواسطة معالجات فردية لعالم يصبح مؤسساتيا او منقلبا إلى بنية اجتماعية، وتصبح البنى- حينئذ - جزءا من نظام المعنى الذى يستخدم بواسطة الفرديات[٤٩]، وهذا ما يشكل - بإحكام- أسس الإنسانية الفلسفية الليبرالية التى تكون فى جذور سرود ديلدرفيلد خيالاتها ومجازاتها.

إعادة ولادة الماضى:

لا يوجد هنالك ذلك الإحساس الذى تستطيع قصص ديلدرفيلد عن طريقه أن تكون ببساطة مترابطة مع الحالة المستقرة للمواقع الأيديولوجية فى لحظة إعادة إنتاجها فى صيغة دراما تليفزيونية (١٩٧٨-١٩٨٥)، إنها الأرضية التى تم التخلى عنها بواسطة السياسة الاتفاقية التى تكونت بقوة من خلال عدد من التداخلات المتعارضة دائما.

إن مناقشة هذا الكتاب هى التى سوف تكوّن ذلك الكفاح الأيديولوجى على مستوى التعبير الموجود الذى تم إنتاجه فى تنوع وتعارض، ومدى واسع من الصيغ الجماهيرية الثقافية.

من الممكن أن تكون هذه الصيغ مغرية، وقريبة منهجيا من ترابط قصص ديلدرفيلد مع موقع واحد خاص، وهو ما يمكن أن نصفه هنا بأنه مستغرق بواسطة طوارئ الحزب الاجتماعى الديمقراطى. وعلى أية حال فإنها سوف تكون مثبتة فى أيام ممارستها وتثبيتها. فمن المحتمل أن تكون فكرة (المحافظة) - التى كانت تبنى بهمة رمزية وبلاغة جماهيرية شاملة - هى التى انسحبت بثقل على الخيال الذاتى للبورجوازية الصغيرة، مضعفة الحالة: حية داخل معانيك، حين تكون واقفا على قدميك، الحرية الفردية، واحترام الصدق الداخلى، والقومية الإنجليزية، كما يوضح بتشهوفر وإيليوت:

"فى كل ذلك يصبح رجال الأعمال الصغرى رمزا يعاد حضوره، حيث يصبحون داعين لاستعادة حقائق ترتيب قديم لما نعود إليه حتما إذا كان خطنا الاقتصادى مصححا، ومجتمعنا ودولتنا مجددين[٥٠].

إن تلك الحقائق على الترتيب القديم تم التعبير عنها بوضوح فى الترابط العام مع مارجريت تاتشر:

"إننى أريد التحشم، والعدل، وتحقيق الأمنيات، وقيم المواطنة، وكل العناصر الرئيسية التى كنتم تجلبونها. إنكم لا تعيشون فقط من أجل زيادة دخلكم، وإذا أخذ أحدكم التذاكر الخطأ فسوف تخبرونه بأنكم لا تحتفظون بأى تغير زائد. إنكم ستحترمون صفات الآخرين، وتحمون، وتصدقون فى الصواب والخطأ، وتساعدون الشرطة.. لقد تعلمنا أن نساعد الناس فى قضاء احتياجاتهم بأنفسنا، ولا نقف عند حد أن نقول ما يجب أن تفعله الحكومة. لقد كان الجوهر الشخصى جميلا وقويا. لقد تعلمتم- بالفعل- أن تكونا نظيفين ولامعين، تلك النظافة التى جاءت تالية للصلاح. إن كل تلك الأفكار قد تم النظر اليها معا بوصفها ممثلة لقيم الطبقة الوسطى لكنها فى الحقيقة قيم أبدية[٥١].

إن ما يتم الاستشهاد به هنا هو أسطورة الاقتصاد الأخلاقى السابقة، والمشار إليها بواسطة ظاهرة ملحوظة يقينا، ورموز يمكن تذكرها. وقصص ديلدرفيلد هى جزء مما يميز ذلك الاقتصاد الأخلاقى، حيث إن أشد ترتيباتها التاريخية فعالية تظهر فى سلسلة من التكرارات السردية منذ ١٩٥٨ حتى ١٩٧٢. وبتعمد، كالمظاهر القديمة، تتحدث النصوص إلى، وعن جيل نما ونضج فى فترة ما بين الحربين العالميتين، بالطريقة التى تكثف الفردية والطبقة والزمن والتاريخ ومفهوم الذاكرة الرمزية للتخلل.

ومرة أخرى يبدو القفز من قصص ديلدرفيلد إلى خطب تاتشر بارعا وملائما، ولكن هذا سوف يخطئ الشخص من أجل الظاهرة، ويعين موقع ما يسمى بالتاتشرية بسهولة شديدة فى صيغة خاصة للسياسة المحافظة.

وبصورة عكسية فإن نوع الانتقالات الرمزية والتعارضات البلاغية التى كانت تاتشر خبيرة تماما بها، كل هذه الأنواع يمكن رؤيتها بوصفها جزءا من المعالجة الأكثر اتساعا التى تهدف إلى إعادة كشف الإصدارات الاختيارية من الماضى المعاصر، وتربط هذا الكشف مع ما تعلمناه عن الأرضية الوسطى للسياسة البريطانية، التى - مع كل ذلك - كان واجبا النظر إليها. ويبدو فى هذه العلاقة اثنان من الأطر المفاهيمية المفيدة هما:

الأول هو تمييز ج. هـ. بلامب بين التاريخ والماضى فى "موت الماضى"(٥٢)، واستخدام مايكل وود للحنين فى "لا يمكنك العودة للوطن مرة أخرى" التى تم طبعها أصلا فى كتاب "المجتمع الجديد"(٥٣)، وعن طريق التجميع المعنوى الذى يقوم به بلامب عن الماضى الذى لا يتم تذكره بالكامل يكون هناك - فى الغالب حكايات مكررة يتم تزيينها عن الماضى المحدد لجمهور محدد وهو ما يربط - خلال تكرار أساسى - تلك المجموعات من الناس مع بعضها - فى لغة ديلدرفيلد - ليصبحوا أناسا مثلنا. إن الضمير "نحن" يحيل إلى هوية المجموعة ويبنيها.

كما يبدو أن تساؤل الجماهير لتاتشر فى "جمهورنا". أو فى "السياسة من أجل الجمهور" (١٩٨١) لشيرلى ويليامز هى محاولة لمد الروابط الأيديولوجية التى سوف تمسك بحالة مجموعة من القوى المتفاوتة والمتعارضة.

لقد كان الماضى عنصرا حاسما فى تكوين جيل خاص ولد فى فترة ما بين الحربين العالميتين، كما كان التفكير الأكثر تعقيدا هو الطريقة التى تشكلت فيها طبقة خاصة داخل ذاكرة طبقية تعى هذا الماضى، وتقوم على القيم السردية، وطرق رؤية الصيغ التى يتم استقراؤها واستجوابها داخل فترة لها القدر ذاته من الخصوصية.

فإذا أدركت أن قيم طبقتك قد أصبحت عرضة لهجوم ما، فإنك بالضرورة سوف تبدأ فى طرح توضيح ما لكبش فداء رمزى.

إن حكمة ماكميلان الاقتصادية فى الوقوف والسير، ورفاهية ما بعد الحرب والحكم المشترك، وسلطة اتحاد العمال، والستينيات المتساهلة، كل هذه المحارق كانت مظاهر ملحوظة لنوع من الخيال الشعبوى الذى تبنته التاتشرية، تلك المظاهر التى تم الاستيلاء عليها جزئيا.

وقد تمحور هذا الاقتصاد الأخلاقى المنتمى للطبقة فى سؤال وجب عليه أن يكون مصاغا بسهولة فى صيغ ثقافية محددة وظاهرة فى الرموز المألوفة التى تتم إحالتها إلى مجموعة تعيش هويتها وتتذكر أعضاءها الصغار الذين يمثلون أصلها.

ومثل هذه الصيغ الثقافية يتم تصميمها لتجديد ذاكرة الطبقة. وإذا شعرت الطبقة بالمخالفة أو النفى عن الحاضر فإنها تستطيع أن تركب على هذا الحاضر تلك النماذج المألوفة والمعيارية لماضيها، وما يتكون عن ذلك يكون هو الذاكرة، وليس الحقيقة. إن هذه الذاكرة المنتمية للإحساس العام تسهم فى ترابط الطبقة.

إننى لا أقترح أن السياسة البريطانية العامة قد كانت ببساطة موضوعا لتأمين الطبقة الوسطى الدنيا وناخبيها، كما فى النموذج الأوربى وما وراء الأطلسى للـ SDP، وكما فى التعهد الواضح للحكومة المحافظة للرأسمالية العالمية وقوى السوق.

ولكنى أفترض أن عددا من النصوص السردية الأيديولوجية تتبنى بلاغات ورموزا معلنة تؤكد على ذاكرات تعود إلى الطبقة الوسطى الدنيا.

وقد أخذت معالجة مميزة لاختيار زميل جديد مكانها الذى كانت فيه معاصرة، حديثة ومتطورة بوصفها مقابلة لاجتماعية القرن التاسع عشر، كما أنها كانت متصلة بالسيناريو الذى عن طريقه تم تقييم الماضى، هذا الماضى الذى بدا معنيا بالنسبة إلى التاريخ. والذى أعطى مفاتيح اللعبة كلها للعناصر الأسطورية.

تدعم ذاكرة الماضى المنتصر (مقارنة بالنصر على إحباطات الثلاثينيات، وفوق كل ذلك، فى حرب الجماهير) قوة الولاء والهوية.

وحسب ثومبسون وآخرين، فإن التخصيص اليمينى الكامل للحرب قد جعل التاريخ الحقيقى قادرا على ألا يكون مكتوبا، ولذلك فإن معركة دنكرك قد صارت حسب الأسطورة معركة بطولية، وعن طريق إعادة الحكى صارت تلك المجموعة الاختيارية من الذاكرات المختارة مستكملة:

"رأى جيم فى الحال ما جاء به وطوره وقارن إحساسه الخاص تجاه الحياة منذ أخذ تشرشل غنيمة الحرب. إن التمهيد للحماية سوف يكون رمزا لوحدة بريطانيا ولو تم طمر الاختلافات الحزبية والامتيازات الاجتماعية [٥٤].

لقد عاملت قصص ديلدرفيلد فترة ما بين الحربين بوصفها السرد الأيديولوجى الحاسم الذى كان استجواب جمهور الأمة كاملا فيها، كما أن اندماج القيم والمواقف والطبقات قد تنبأ ببلاغة التوفيق التى تم تطويرها من خلال سلسلة من أحداث التاريخ الذى تم استدعاؤه خلال استعادة الطبقة الدنيا الوسطى وبهذه الطريقة كانت الأحداث مختارة من قبل تخصيص طبقة خاصة نابعة من الطبقة العمالية ومؤسلبة بوصفها كتل الجماهير والطبقة السائدة التى يتم النظر إليها على أنها هى المتميزة والغنية.

لقد كان فى السابعة والستين من عمره الآن، وقد كان هذا أوانه لكى يكتسب مجموعة من الإدانات، ولم يبد أن حياته قد ساوت الكثير لقد بدد كثيرا من وقته فى السياسة، والآن فقط بدأ فى ملاحظة أن السياسة هى الناس الحقيقيون ذلك النوع من الجمهور الذى يعيش فى الطرق(٥٥).

إن نجاة بريطانيا وخلاصها يتم طرحهما فى سرد وراء سرد، تلك التى أتت من خارج الجماهير فى تعريف بريسلى، وهذا النوع من الماضى كما يقول دراكر يعتمد على نشاطه وألفته ولكى يكون مؤديا للمعنى فإنه قد بدأ فى إنتاج مقدار ضخم مملوء بالتوثيق الأيقونى. إنه فى العادة يعتمد على مساواة يقينية للتبسيط الثقافى.

وتعيد سرودا مثل قصص ديلدرفيلد بناء الشفرات المفقودة، والمعرفة الروحية القبلية للإلغاز وللأصل الخاص بماضى الطبقة الوسطى الدنيا التى كانت ممثلة بوصفها ماضى الأمة فى صيغة ذاكرة تراثية. ففى الذاكرة التراثية والأسطورة تكون أحداث الماضى مجمدة فى الذاكرة(٥٦). كما يكون التكرار المضاعف ببساطة ناقلا للإدراك المتزامن.

إن مستقبل ديلدرفيلد هو مستقبل متخيل بوصفه لوحا قابلا للكتابة أكثر من مرة، كما أن الفترة الأصلية كانت مطموسة لكى تصنع طريقا تأخذ فيه الكتابة الثانية مكانها.

وليس من المفاجىء أن كل أشكال الولاءات الاجتماعية العميقة لكل القوى السياسية سوف تعود إلى منطقة وسطى أيديولوجيا، وأن تلك الجزئية الطبقية المأخوذة من شكل الاقتصاد الحالى ليس لها مستقبل فيما وراء ذلك المنبع الثقافى المتمثل فى صيغة الاستعادة، وفى تلك الوحدة المبينة بواسطة عدم الاستقرار، حيث يبدو تمسك سرود الطبقة الوسطى الدنيا بالاقتصاد الأخلاقى منبعا متاحا.

عندما كانت قبيلة المازاى تتحرك من أرضها التقليدية فى أوغندا إلى كينيا وضع أعضاؤها يدهم على جرحهم الثقافى عندما أحسوا بعدم التناغم وحاولوا التغاضى عن ذلك بأن منحوا كل الأقاليم الجديدة أسماء مأخوذة من أرضهم الأصلية ومرتفعاتهم ...إلخ (٥٧).

وبهذه الطريقة تم تثبيت الزمن وإيقاف التغير عن طريق إعادة إبداع الذاكرة، وهو ما يعد معالجة مبدعة للتدخل الثقافى، معالجة تتطابق مع المنتجات الثقافية للحاضر والمستقبل فى لغة ماضى ما بين الحربين.

لقد كان تعطيل المعايير التى تتحكم فى التفاعل الاجتماعى مستردا بواسطة إنتاج أطر العمل الممكنة التى تأخذ مكانها الفاعل فى كل من التأمل والخوف واللهفة داخل حدود مسموح بها، وهو ما يحجب ما يمكن التفكير فيه وتخيله.

وإذا كان الإحساس بالانحدار والتعطل على مستويات متعددة من المجتمع - السياسى والاقتصادى والشخصى - إذا كان هذا الإحساس مكثفا فى إحساس بالتعطل الطبيعى، فإن هذا يعطى مساحة ووقتا لبعض أنواع الأحاسيس الداخلية والأيديولوجية التى تغرز تناقضات حقيقية.

لقد عرضت مقالات مايكل وود عن الحنين للوطن معانى أخرى مفيدة فى دراسة الظاهرة التى وصفتها، حين يقرر أن الحنين إلى الماضى يخاطب إحساسا بالخسارة، وكل ما ينزع هاربا إلى هذا الماضى، وهى أشيـ يتم تقديمها كلها من خلال الحاضر (٥٨).

وقد كانت هذه هى النقطة التى تمت صياغتها مبكرا حين نشرت سرود ديلدرفيلد الماضى ببساطة طريقة الكلام والتفكير المرتبطين بالحاضر.

وعلى أية حال فإن محتواها يركز على أنها أسلوب وسلوك متعلق بالآن. ويعنون وود المشكلة باهتمام فى صيغة الخيال الشخصى / الجيلى: تستطيع التقاط أنصاف النفوس المقسمة - قبل تقسيمها - وقد أخذت مكانها. ومن أجل ديلدرفيلد يأخذ

التقسيم مكانه فى سنة ١٩٤٥ التى أسهمت فى بناء الكثير من الذكريات التى تمركزت حولها.

ومن ناحية أخرى فإن رؤية الأزمة الأيديولوجية الراهنة، فى لغة النفس المنقسمة، يمكنها أن تمنحنا مجازا مفيدا. وهو ما يجعل وود يحيلنا إلى فيلم "دع الأيام السعيدة تمر" الذى يبدو الزمن فيه يمضى، ولا يمضى فى آن واحد إنه الطول التاريخى الذى يشفر مرور الزمن وهو يمثل استقبالنا للمنجزات (فى الفيلم) أو للقيم (فى القصة) تلك التى يمكنها البقاء لمدة من الزمن:

إن ما يقترحة الحنين - أساسا - عن الحاضر لا يتمثل فى تلك الفاجعة أو الرعب، لكنه ذلك الشىء غير المميز، غير المهتم، المخيب للآمال، لا توجد فيه حياة ولا أمل ولا مستقبل، ولذلك فإن أهم شىء يمكن طرحه عن الحاضر يتمثل فى نوع المستقبل الذى يمكن أن ينتج عنه، إنه زمن يسير بغير هدى، ذلك الزمن الذى لا يترك شيئا لتخيلنا لكى نقوم به باستثناء تهورنا الماضوى(٥٩)

لقد تمت كتابة السطور السابقة فى عام ١٩٧٤، ومن المحتمل أن يكون من الواجب علينا أن نضيف ما يوضح الفاجعة والرعب إلى كلمات وود.

إنها الطريقة التى مثلت بها حرب فوكلاند - على مستوى الاهتمام والمجاز والرمز - انغماسا تراجيديا فى مظاهر الأمس، وهو ما تم توثيقة جيدا بالفعل (٦٠) وبقدر كاف من الاهتمام - فيما يتعلق بعام ١٩٧٤ - ربط وود كل ما من شأنه أن يحث على الحنين إلى الماضى، بكل ما نتج عن الحاجة إلى التهدئة فى السياسة البريطانية والحاجة إلى حزب وسطى جديد، وشجاع، وهو ما يمكن تشخيصه فى حالتنا الراهنة عن طريق الدعوة الأكثر اتساعا إلى أرضية وسطى، فيقول:

نستطيع أن نجد أنفسنا مرابطين فى صورة وطننا الحالية التى تصور الكيفية التى عن طريقها تم تطويق كثير من الطاقات لإبداع مستقبل يتأسس على الصورة

الماضوية للوطن. إن الزمن التاريخى منذ ١٩١٨ حتى ١٩٤٥ قد أصبح فضاء أيديولوجيا.

يقابل وود بين نموذجين - أسلوبين للحنين الذى يتجه إلى الأيام العظيمة، والمتضائلة المنتهية، إنه الحنين إلى الأيام المبكرة التى كانت لدينا..إنها بداية نهاية الحنين.

يؤكد نوع الاستعادة التى حللتها مقارنا عناصر كل منها أنها حنينية تقوم على نوع مخصوص من الحنين، كما أن بداية انتهاء الحنين تتموقع داخل أصول كل استياءاتنا الحالية فى لحظة خاصة، وهذا النوع من التذكر يصورنا متوازين على حافة ما كنا سوف نصبحه ، ولا شىء فى النهاية يبدو نهائيا وقطعيا لا يمكن تغييره.

إنها - إذن - إمكانية تعطيل وإبطال ما بعد ١٩٤٥، تلك التى انبنت عليها وبسببها سرود ديلدرفيلد، ليمكن رؤية عام ١٩٤٥ بوصفه نقطة التحول لبداية انقلاب الأشياء، والزمن الذى كنا نتوقع فيه أن نأخذ الطريق الآخر. وبالتأكيد، باصطلاح التليفزيون، فإن الحنين قد تطور فى النوع الجوهرى الذى يشير بصعوبة إلى زمن المتاعب وإحساس الخسارة، ليبدو فى صورة التنازل العام، والتخلى الفعلى عن الحاضر(٦١).

إن الحنين بوصفه ضربا أدبيا هو تلك المعالجات المُتَرْخَنَة (القائمة على التاريخ) فهى تستعصى على الوصول إلى أصل ماضينا الخاص، مهما كان هذا الأصل، حيث تحوله إلى طقس.

إن هناك مجموعة من التميزات المهمة التى سيتم صنعها عن طريق أساليب خاصة لهذا النوع الحنينى، وبالأساس فإن نواتج أعوام ١٩٧٧ ، ١٩٧٨ الموضحة فى "أناس يشبهوننا" كانت منبنية على فكرة الفوازير التمثيلية، وكانت تدل بنفسها - تماما - على الوعى الذاتى المنتمى إلى فترة ما، وقد تم تزيينه، على مستوى الأزياء التى تعمل عمل الأيقونات، وعلى مستوى الغناء.

إنها توجه الانتباه إلى معوقاتها بوصفها معوقات، وبلغة وود، فإن كل هذا يتم اختراعه عن طريق الرحلة فى الماضى، والإشارة إليه، وتضمين الماضى فى الحاضر، ليس بإحيائه، ولكن عن طريق الاقتباس من فترة ما، كما أن هذا لا يضعف التأكيدات السردية القوية جدا (المشار إليها بواسطة الشفرات الواقعية السائدة) على العناصر الأيديولوجية الأساسية بالنسبة إلى الطبقة الوسطى الدنيا فى الفترة من ١٩١٨ إلى ١٩٤٥ (حيث تنتهى الرواية مصادفة فى عام ١٩٤٨) لكنها تصنع استقبالا محتملا ومعقدا، إنها لا تؤثر فى النهاية:

وعلاوة على ذلك يقترح وود تمييزا بين الحنين المستحب بواسطة صورة فوتوغرافية قديمة - حسبما يشير - والحنين المستحب عن طريق فيلم يبدو مشابها لصورة فوتوغرافية، ففى الحالة الأولى تتم معرفة قطعة من الماضى بوصفها جزءا مفقودا، وفى الأخرى يوجد إحساس عام بالخسارة يجعلنا نبحث عن تلك القطعة من الماضى التى سوف تلائم أحاسيسنا الحاضرة، نحن لم نفقدها لأننا قد اخترعناها توا [٦٢].

فى ما تم إنتاجه من "أناس يشبهوننا" تليفزيونيا عام ٧٧-١٩٧٨ يوجد جدل مثير ومتناهٍ حول الأساليب، وهو ما تأسس على التفاعل الإنتاجى بين كل نطاقات الحنين التى ميز وود بينها، وفى عام ١٩٨٠ ظهر إنتاج C B B الأول بقصة "أمنحهم كل أيامى" وقد واءم هذا الإنتاج نفسه أسلوبيا من خلال الشفرات المخلوطة للتمثيل والموجودة فى إنتاجات "أناس يشبهوننا"، والتى كانت مرسخة من أجل إنتاج قيم القصص البطولية وواقعيتها، وبطريقة ما حسمت هذه القيم. احتمالات اختلافات التلقى. وقد استخدمت الإنتاجات التالية لقصص مثل : الفارس المستبد (BB C فى ١٩٨٥) الشكل ذاته. وقد كان واجبا على إحداها أن تكون حذرة من التعميم فى مثل تلك الشواهد، خاصة عندما تكون الميزانيات والأسواق هى المادة الفعالة فيما يتعلق بالقرارات المتعلقة بالإنتاج التليفزيونى (لقد كانت تلك المسلسلات منتجة حين كانت الدراما على أولويات الإنتاج بدون الضغط الأخير فى الميزانيات) لكن الاختلاف بين

إنتاج ١٩٧٧ و ١٩٨٠ قد طرح بالفعل تناوبا فى التأكيدات تجاه البحث عن تلك الفترة من الزمن التى سوف تلائم حاضرنا وأحاسيسه.

إن نسخ الـ B B C المأخوذة عن قصص ديلدرفيلد، مع الوضوح العالى الممنوح عن طريق توضيح الاختلافات الطبقية الجوهرية - أكثر وضوحا من الرواية - والوضوح الشديد المساوى، الذى يمنح اصطلاحا لتلك الاختلافات، يطرح علينا فكرة أن هذه التأكيدات لا تنصب على شيء خسرناه، وذلك لأن البنى متناغمة مع الذاكرة التراثية للماضى، ومصممة من أجل إعادة بناء موقع للإصلاح يرتكز على الشكل الأيديولوجى للطبقة الوسطى الدنيا.

لقد هدفت قصص ديلدرفيلد التى تم إنتاجها فى الـ B B C إلى نوع من التماسك المؤسس على مخططات البورجوازية الصغيرة ووحدتها، مستخدمة الشفرات الواقعية، وقامعة لتلك الأصوات الأخرى للشفرات المسرحية. إنها ليست استعادة للاقتباسات النصية لكنها وحدة خطاب الإحساس العام: نموذج إرشادى ليس لتلك الفترة بالذات بقدر ما هو دال على فترتنا، إضافة إلى أن طبيعه لغة الإحساس العام لم تدل أبدا على تشخيصها الدال، ذلك الذى يدل على قصصيتها، لكنه يكون مرتكزا على وهم الاكتمال.

معركة الأرض الوسطى :

إننا نحتاج إلى أن نسال عما يكون النضال الأيديولوجى الذى يشير إلى حالة خاصة ؟ لقد عرضت الـ S D P نفسها أساسا بوصفها معانى أكثر تاثيرا فى القبض على فكرة الفقر. عن طريق إشراك المواطن المعزز فى الحكومة والمسئولية المؤمنة للمؤسسة من خلال اللامركزية والتأكيدات المتنوعة كانت متخذة موقعها فى السوق الاجتماعى وارتداد الحكومة عن تحقيق الرفاه.

يعتمد أساس النجاة من الـ S D P على انفصال الطبقة الوسطى الراديكالية عن نظام الطبقة العمالية، ليصبح مع ذلك تحررا فى معالجات أعداد كبيرة جدا من العمال المهرة [٦٣].

بالإحالة إلى هيلارى واينرايت [٦٤] وديفيد أوين فى كتابه "فى مواجهة المستقبل" المطبوع عام ١٩٨١، والذى اهتم - مثل ديلدرفيلد - بانتقال الأوضاع، وليس السلطة. إن العدسة المركزية فى شرح هذا الانحراف يجب أن تركز على التحقق من العمال والمدراء لكى يثق كل منهم فى الآخر وليتعاونوا معا بفعالية.

يصف برناردكريك [٥٦] الـ S D P وأكثر من ذلك فعل رودجر فى كتابه "سياسة التغير" المطبوع ١٩٨٢) كأنها فى خطورة إبداع أرضية بلاغية وسطى لسياسة قاعات الاستقبال الخيالية. وهذا ما يوضح - على نحو واضح - الأثر الأيديولوجى لقصص ديلدرفيلد وهو ما يزودنا بالصور والشخصيات ورموز تلك الأرضية البلاغية الوسطى التى تم تفنيدها بواسطة كل الأحزاب (وهو ما يبدو فى كراهية الادعاءات الراديكالية للمحافظين الداعين إلى ازدرائها).

كما يحاول كريك أن يقسم الديمقراطية الاجتماعية بوصفها موقع أولئك الذين لم يكونوا مؤمنين بالمساواة، ماعدا أولئك الذين أملوا فى المجتمع العادل أو المساواة الاجتماعية، وإلى حد ما يبدو ذلك فى العلاقات الممكن ملاحظتها بين أن تكون جديرا بالمكافأة وأن تحصل عليها.

ومرة أخرى يظهر ذلك النطاق المألوف الذى يشبه بشدة القيم والعلاقات التى تتم الإشارة إليها فى قصص ديلدرفيلد، وبخاصة فى "أمنحهم كل أيامى". إن العنصر الروحى هو أكثر من مجرد تشفير قوى فى ديلدرفيلد، وفى صورة أخرى فى "الوجوه العديدة للدراسة الاجتماعية"[٦٦].

ويطور كريك - علاوة على ذلك تحليله للديمقراطية الاجتماعية - فيقول إنهم يتحدثون عن التحرر والقدرة على الاحتمال وتعادل الفرص والعدالة، وكل

التشخيصات التى يمكن ملاحظتها فى النزعة البريطانية الموصوفة بواسطة بريستلى. إن أورويل وديلدرفيلد هم من أطلق عليهم كريك القيم الإجرائية التى تشير إلى كيفية إمكان أن تكون الأشياء مفعولة لكى تصنع نظام العمل الحاضر، بصورة أكبر من مجرد متسبب فى تغير اجتماعى.

لقد تم وصف تركيز أوين الخاص على اقتصاد السوق الاجتماعى بواسطة الفاينانشال تايمز بوصفها تاتشرية ولكن بوجه إنسانى. ومن ناحية أخرى فقد كتب هيوجو يونج [٦٧] عن تكييف أوين لتركيب جديد، اجتماعات حزبية، وقومية حزبية بالإضافة إلى روح وطنية يمكن التأكيد عليها.

إنه مظهر التركيب الجديد الذى يستخدم الموضوعات المتعلقة بالماضى التى تبدو مفتاحا لكل مدى من الكتابات الثقافية الشعبية والسياسية لذلك الحدس المعتمد على تعبيرات مفتاحية مثل: "التغير"، و"المستقبل"، و"الجماهير". إن خطبة أوين بتاريخ ١٦ مايو ١٩٦٦ كانت ديلدرفيلدية مدهشة: إن الروح الراديكالية قد سرت خلال بلاى ماوث عبر الأجيال وتلك هى المدينة التى ركب منها آباء بيلجريم فى رحلتهم إلى العالم الجديد، وهى ذاتها المدينة التى رحبت بالحدث الذى يعيد صياغة التاريخ مع جلجلة الأجراس، إنها مدينة ذات تقليد راديكالى عظيم. مدينة كروموبلية.

لقد أمكن للخطبة السابقة أن تكتب وتنقل إلينا عن طريق ديفيد باولت جونز الذى قرر بعد كل ذلك أن يترك بامفيليد حين دعته السياسة. لكن الواضح هنا أن تكرار كلمة (الراديكالية) يطرح تبريرا خاصا وحقيقيا تم تصميمه من أجل التأثير البلاغى، إنها راديكالية البورجوازية الصغرى، ونوع من استحضار القيم البريطانية بواسطة أيقونة "كروموبل" مقارنه بـ "أمنحهم كل أيامى صـ٢٨ "

إن الانتهازية البلاغية التى تم توظيفها فى الخطبة الجديدة هى محاوله لمقابلة ما دعاه ستيورات هول: "التشوق بشدة للديمقراطية، والائتلاف الذى كان جزءا كبيرا

جدا من المشهد. إنها استجابة جزئية للديمقراطية، وإعادة إنتاج لها، كما أنها كذلك واحدة من استجابات عديدة للسياسة الطبقية التى كانت ستنقسم إلى أجزاء وإصدارت كان يمكنها أن تقطع الطبقة بالقدر نفسه الذى تستطيع به احتواءها[٦٨]. وقد رأى بيتر جينكنز الـ S D P فى وجهها الصحيح حسبما اعتقد بوصفها عرضا وليست سببا للدينية السياسية[٦٩].

لقد حاول كل من التيار المحافظ والتيار الديمقراطى الاجتماعى تطوير البلاغة التى تقطع الطبقة والتى تخدم الحزب والطبقة واتصالهما.

وقد طبقت التاتشرية الحكم اليمينية فى أثناء محاولتها وضع عناوين للمركز الأخلاقى: "مزايا النظام القديم"، و"القيم الأبدية"، وقد كانت خطتها موضوعة من أجل تمزيق ما تكوّن بالفعل، وذلك لتغيير موازين القوى. عندئذ وعلى مدى طويل، كان من المحتمل أن تتدخل بعض معالجات القوى السياسية لتنتج حلولا طويلة الأمد، تتغلغل فى التضاريس السياسية - لا الشعبية - لرؤوس الأموال التى امتلكت بالفعل وحدات معزولة عن حركة هذه القوى، مثل عمال المتاجر، وكبت التحركات وحركات الاعتقال، والاتحادات التى تمت تعبئتها حول التحفظات القانونية [٧٠].

تطرح الأدلة المأخوذة من السنوات الماضية فكرة وجود بعض الأنواع التى يمكن الوثوق بها من الأراضى الوسطى التى تتفق على تلك العواقب، وقد ارتبطت تلك الأراضى الوسطى بقوة مع قيم التحررية الجديدة التاتشرية الاختيارية والحرية والخصوصية والفردية وإعلاء الذات، ولم تكن هذه القيم منسوبة ببساطة من قبل إلى اليمين لكنها كانت عناصر أساسية للشعبوية المنبنية داخل الخصومة الأكيدة لأى صيغة اجتماعية، ومن أجل شغل جزء من أرضية هذه الشعبوية فإن اتحاد الـ S D P يجب أن يصنع عددا من التوافقات من أجل كسر لغة ما بعد الحرب.

لقد أوضحت أن تلك الطرق التى تم عن طريقها كسر ترسبات لغة ما بعد الحرب لم تكن ببساطة طرقا سياسية، لكنها كانت ثقافية كذلك. إن ترسب ما بعد الحرب قد

أصبح مهجورا ومتلاشيا عن طريق إعادة كتابة بلغة أسطورة فترة ما بين الحربين، أسطورة تتبنى على فكرة القومية البريطانية، والتحررية، وفكرة السياسة الائتلافية، فى مقارنة مع الثقل الطبقى والحزبى السياسى، وتقوية المركز، والحرب [٧١].

ولم تؤكد التاتشرية بوضوح، أو تعكس تلك التشخيصات لكنها كانت تحقق نجاحا فى تلك الفترة من ١٩٧٥ حتى ١٩٧٩ فى ملاحظة المقاطعة المدعومة بواسطة أولئك الذين يتوقون بشدة إلى المثابرة. إنها لم تبدع صيغة جديدة أو مواقف جديدة، لكنها قامت بحشو فراغ الميول المركزية بدون صيغة مركزية سياسية معقولة.

وحتى حرب فوكلاند، كان المركز قد تم تبنيه - بسرعة - بواسطة الاتحاد الذى استغل علامات التراجع فى القيم القومية المفترض عودتة إلى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات بالتعالى على الأفكار الرأسمالية.[٧٢]

يتحدث ف. س.نورندج - فى كتابه "السقوط من السلطة Descent from Power الذى كتبه عام ١٩٧٤ - عن النفور السيكلوجى الناتج عن العودة إلى أوربا، والأسس الطبقية للراحة بعد فيتو ديجول الثانى عام ١٩٦٧[٧٣].

لقد أيدت حكومة هيث (٧٠:١٩٧٤)، ومثلها حكومة ويلسون (٧٤:١٩٧٦) الترتيب الأوربى القوى لبريطانيا ولم تستخف أبدا بنتيجة استفتاء ٢:١ "نعم"، أو بجماهيرية مثل هذا الترتيب المتجندة داخل أقسام الطبقة العمالية.

لقد كان من المحتمل أن تكون تضمينات الداخل لرجال الأعمال الصغار سلبية جدا(٧٤) كما أن التاتشرية قد حاولت أن توضح خطأ هيث فى اقتناعة بعدم وجود مستقبل لبريطانيا فى أى محاولة لإحياء نفوذها السياسى فى العالم على أسس اقتصادية [٧٥]

إن اللغة المنمقة لخطب تاتشر فى اجتماع المحافظين فى شيلتنهام يوم السبت ٣ يوليو ١٩٧٢ (عشية حرب فوكلاند) سوف توضح ما أعنيه بهذا [٧٦]. لقد كانت الخطبة

مقيدة بواسطة مرجعيات (وطننا)، وشعبنا، وهذه الأمة، والروح الحقيقية لبريطانيا، والنمط الجديد من الأمة، وروح العصر (لقد بدأت نقابات العمال فى فهم أن إضرابها فى السكك الحديدية وعلى الأرض لم يكن ملائما ولم يطابق روح العصر).

إن استعادة بريطانيا شيء قد تطلعت إليه الجماهير طويلا، نمط من بريطانيا قائم على قوتنا العسكرية، لقد أوقفنا فكرة أننا أمة تتقهقر. إن الخطبة تعنون نفسها ضمنيا بالتقاليد:

"عندما بدأنا الخروج كان هناك جبناء ومرتدون، أولئك الناس الذين اعتقدوا أن بريطانيا لن تضع يدها على جوهر نفسها. الناس الذين اعتقدوا أننا لن نستطيع بعد الآن أن نفعل الأشياء العظيمة التى فعلناها من قبل، هؤلاء الذين اعتقدوا أن انحرافنا نهائى، حيث إننا لن نستطيع مرة أخرى أن نكون ما كناه من قبل.

يوجد كذلك أولئك الذين لم يفسحوا مجالا للفكرة، أولئك الذين كانوا يرفضون بعنف الاقتراح لكنهم - فى أعماق قلوبهم - كانوا يمتلكون مخاوفهم الدفينة من أن يكون حقيقيا أن بريطانيا لم تعد تلك الأمة التى بنت إمبراطورية وسيطرت على ربع العالم.

هل كانوا مخطئين ؟؟

كانت خلاصة درس فوكلاند أن بريطانيا لم تتغير، وأن تلك الأمة مازالت تمتلك تلك الإمكانيات الأصيلة التى تومض خلال تاريخنا.

ويستطيع هذا الجيل أن يطابق آباءه وأجداده فى القدرة والشجاعة وإمكانية تقديم الحل.

نحن لم نتغير. عندما تقرع طبول الحرب والخطر يهرع جمهورنا إلى الجيش. وعندئذ نصبح - نحن البريطانيين - كما اعتدنا أن نكون، مؤهلين وشجعان ومعيدين للحلول.[٧٧]

لقد كان التاكيد مرتين على فكرة الرجوع مطروحا من أجل إثبات حقيقة أن بريطانيا / نحن لم نتغير، الإمكانات والتأهيل والشجاعة وثبات العزم وعدم تكلف العظمة أو المبالغة فيها.

كانت النبرة – على أية حال – نمطية نسبيا لكنها سوف تصبح رمزا للدعم الكبير للحزب فى شيلتنهام، كما أنها سوف تعزى إلى مجموعة من القيم المعروفة والمتفق عليها، والتى يمكن التعرف عليها بوصفها قيما مثبتة على المستوى البريطانى بواسطة التاريخ والتقاليد وبواسطة تكرارها فى صيغ ثقافية بلا محتوى واضح فى الأعوام الحالية، تلك الصيغ التى تشمل معالجات قصص ديلدرفيلد تليفزيونيا.

وكل هذا يمثل مجموعة من الدلائل الثقافية التى تنفى أننا لن نستطيع أن نكون مرة أخرى ما كناه من قبل، وهو جزء من شوفينية نصدقها جميعا، وهى تمثل الفصل الأخير من كل من: "أمنحهم كل أيامى"، و"أناس يشبهوننا"، بما يتواءم داخل سلسلة أيديولوجية متصلة، ومشفرة بواسطة الجرأة اللغوية فى هذه الخطبة.

لم تكن فوكلاند – بأية صورة – جزءا من الموضوع، لكنها كانت موقعا لرد تم تأجيله كثيرا على ما حدث فى الحرب العالمية الثانية، فهى حدث يستدعى الفترة من ١٩٤٠ حتى ١٩٤٥ مع فكر كنس بوصفه صيغة نموذجية. والحقيقة أن التاتشرية كانت ملحقة بعمق على الرأسمالية الأمريكية، كما أن القواعد النووية الأمريكية التى غطت جزءا من بريطانيا كانت أقل صلة بالموضوع من حقيقة أن ذاكرة النصر الماضى كانت مستدعاة لتذكر قوة ولاء المجموعة وهويتها:

أولئك الذين حكموا بريطانيا فى أيام انحدار السياسة الداخلية، أو الذين كانوا فى شبابهم عندما حكمت بريطانيا ربع الكرة الأرضية واستبدت بالجزء الباقى فى المؤتمرات العالمية، وهم الذين تربوا على التاريخ الإنجليزى الذى كان يدرس هذا القطر بوصفة عظيما ويحتمل أن يكون هو الأعظم – أعظم قوة فى العالم [٧٨].

ويمكن أن نفترض جدلا أن مسئولية المساندة قد وقعت على عاتق التربية التى تم تمريرها جزئيا على مدار التاريخ الإنجليزى - من المدارس إلى الصيغ الثقافية الجماهيرية، تلك التى أنتجت مدى واسعا من المنتجات المعتمدة على الفكر الاستعادى. إنها ليست مصادفة أن يكون ديفيد باولت جونز لا يهدف فقط إلى دراسة التاريخ المعاصر، لكنه مهتم بالدرجة نفسها بالإشارة إلى ذلك التوازى بين الماضى والأحداث المعاصرة، وذلك بوصفهما نموذجا ومجازا لكل الفرديات المنهجية فى قصص ديلدرفيلد، كما أنها نموذج إرشادى للنزعة الاستعادية فى بعض الصيغ الثقافية الجماهيرية المعاصرة. إن مهمة هذه الفرديات - مثلا - هى إزاحة التاريخ بالواقعيات السيكولوجية والثقافية الماضوية - بلغة بلامب - ليصبح الماضى مسرحا للحياة.

كانت محاولات شرح الماضى عن طريق صيغ ثقافية مطروحة بشكل جوهرى من أجل إحداث ثبات اجتماعى، وأكثر من ذلك كانت جزءا من رؤية الحكومة. حيث يتم دعم الأسطورة ..من أجل العمل، ويكون الماضى الرسمى خاصا بالحكومة، ويضيف بلامب - على المستوى الدلالى كذلك - أن الملكية الخاصة للماضى كانت دائما ركيزة أساسية فى أيديولوجية كل الطبقات الحاكمة.(٧٩)

لقد كان كل من حملة فوكلاند العسكرية، وخطبة تاتشر جزءا من مسرح الحياة، والطبقة الحالية، وتعزيزها الجيد لنفسها، حين جددت دعواها بملكية الحاضر بواسطة بنية التواصل الأخلاقى مع الماضى منهية سياسات ما بعد ١٩٤٥، وكما يقول بلامب: لقد كانت هناك حاجة طارئة لخدمة الماضى، حيث كانت الثقة فى ذلك الوقت منخفضة.(٨٠) .

لا يوجد سؤال على مدار العقد الماضى ادعى - عن طريق - التيار المحافظ ملكية الماضى، بالإضافة إلى أن ضغط هذا التيار الأيديولوجى قد أوجد العديد من التعبيرات الثقافية. إن ظواهر مثل الـ D P S تمتلك قليلا من الإضافات لتلك الملكية،

على الرغم من أن وطنية أوين كانت مؤكدة جدا فى فوكلاند، لكنه حاول الاختيار، كما حاول تمثيل عدد من القيم التى تتم رؤيتها بوصفها جزءا من الماضى، ومن هذه القيم تلك اللغة اليقينية للقاموس السياسى المعبر عن التقاليد التحررية (٨١).

لقد كان الخيال التوفيقى مسيطرا بدرجة كبيرة على الصيغ الثقافية الجماهيرية التى ناقشناها والتى سأناقشها، بالإضافة إلى حدة التناقضات المتصلة مع ما وصفة روفائيل صمويل بأنه الطريقة التى استطاعت السياسة فيها أن تتوافق مع اللاوعى الطبقى، وفى حالة الـ S D P فإن تقديس اللاوعى يبدو فى النهاية - على الأقل - بوصفه متطابقا مع - حتى مع عدم وجود شرح مبسط لـ - حالة اجتماعية غير مستبعدة (٨٢). إنه برهان يعتمد على أن اللاوعى الطبقى كان إشكاليا، ومشكوكا فيه، من حيث إن أى ارتباط طبقى جزئى بسيط يمكن صيغته ببساطة. وعلى أيه حالة فإن مفهوم اللاوعى وصيغه التقريبية قد صنعت اتصالا مفيدا جدا مع النصوص السردية الثقافية الجماهيرية التى تؤكد على الارتياح والتقريب، وهى إشكاليات لن يتم حلها داخل إطار من الإجماع والتوافق، بالإضافة إلى أنه يمكن أن يكون هناك بعض أنواع الربط بين ما يمكن أن نطلق عليه الاقتصاد الثقافى والمرجعيات السردية متوسطة الثقافة، والصيغ السياسية للتعبير.

ويقينا فإن الطبقة العمالية فى هذه القصص كانت إما غير واضحة أو فاعلة، أو كان بعض أفرادها منتقلين من طبقتهم فى شكل مكافأة فردية.

يستدعى صمويل أمال الـ S D P ، لا لإثبات وجود الطبقات العمالية، ولكن لكى يلغيها.

بدأ كثير من الكتاب الذين نناقشهم - إن لم يكن أغلبهم - سرودهم مع شخصيات تمت الإشارة إليها بوصفها موجودة داخل - أو بالتقريب متعلقة بـ الطبقة العمالية وثقافتها المتمثلة فى اللهجة، وطرق التعاون، والحياة المنزلية، وصيغة التفكير العائلية، لكن هذه الشخصيات لا تكون نهايتها أبدا تامة بدون إحداث انتقال

للشخصية / الشخصيات، التى تم تصميمها فى الأصل من أجل تطبيع التناقضات وبقايا المخاوف الطبقية.

وتتمحور الملاحظة المفتاح حول التماسك الاجتماعى، والاتحاد وظهور الطبقة الوسطى المعتدلة المتمثلة مبدئيا فى صيغة مظهر الطبقة الوسطى الدنيا للجماهير، حيث يظهر تأليف رمزى لعدد من مظاهر الإحساس العام لمختلف التصنيفات الطبقية.

إن الأثر المحدد هو واحد من المظاهراللاطبقية التى ترتبط مع ما دعاه صمويل بـ "أحلام الـ S D P لمجتمع لا طبقى".

وعلى الرغم من أن الديمقراطية الاجتماعية لم تعنون فترة ما بين الحربين ضمنيا، فإنها كانت – مع ذلك – ضمن المستفيدين من البنى الثقافيه التى بدأت فى نسيان الظروف المتكونة فعليا بين الحروب التى كانت فى تعبير شيرلى ويليامز قد ولدت التحدى الاجتماعى.(٨٣)، ويبدو من هذا التعبير أنها تفترض أن تلك الظروف قد صارت منسية – فى الغالب – بوصفها موضوعا للتقدم، أكثر من كونها معالجة أساسية للتدخل فى ذاكرة الفترة وإعادة تكوينها – بنائها – فى لغة معاصرة.

كما أنها تكف عن رؤية أن ما اصطلحت عليه (الخواء العقلى فى الفكرالاستعادى) لم يكن فقط مطمورا بوا. :نجاة الفكرى المالى، ولكن أيضا بواسطة سيناريو ثقافى تمت إعادة تشكيله س حلال فترة ما بين الحربين التى تم إلحاقها بالفكر المالى، وبحوث وجوده، وكثير منا يمكنهم أن يحسوا بتلك المالية (المونيتاريزم) وسلطتها التى تعلى من نضج الأجيال الجديدة من المحافظين الذين يمتلكون ذاكرات تراثية للإحباط.(٨٤)، وهم قد بدأوا فى التلاشى – أو حتى الزوال – لكن الذاكرات التراثية الأخرى قد أصبحت مبنية بفعالية داخل صيغة الملكية الشخصية الخاصة بالماضى، تلك الملكية التى تتكون من إخلاء نظامى يتوجه إلى

الإحباط داخل الطبقة العمالية النشيطة بوصفها طبقة، وهو الإخلاء/الإزاحة التى تتم بواسطة السمات الفردية المشتركة للمغامرة والطموح.

تقول شيرلى ويليامز - فى الصفحة ذاتها - إنه مع كل ذلك فإن الاتجاه المحافظ قد استطاع احتواء الريح فى شراعه، حيث كان الليبراليون، والتقدميون، والديمقراطيون الاجتماعيون قد استنفذوا التفكير الاصطلاحى المنهجى لسنوات ما بعد الحرب.

لقد بحثت شيرلى وليامز - مثل التاتشرية - عن كسر رواسب ما بعد الحرب (الاستنزاف والتفكير الاصطلاحى) لتشكيل الطبقة العمالية بوصفها طبقة، وتطويع أعضائها لبنية الجماهيرية التى لم يكن تكوينهم فيها مصاحبا بواسطة ذخيرة من تقاليد وذاكرات المحافظين والديمقراطيين الاجتماعيين فى نضال من أجل أصوات أفراد الطبقة العمالية الانتخابية، منقطعين عن اتصالها الحزبى الطبقى. أما فى القصص فقد كانت تمثيلات هذه الطبقة معتمدة على الصيغ الفردية، التى تخرج من هذه الطبقة، ليعاد وضعها فى طبقة جديدة.

لقد كان الشغف بمركز ستيوارت هول موصوفا ليس فقط باعتبارة جزءا من الأمل لقطع الطبقة والخروج منها، ولكن أيضا بوصفه محاولة لحذف الطبقة وإلغائها وكما يذكرنا ريموند وليامز فى كتابه "الدولة والمدينة" فإنه:

فى كل أنواع الراديكالية تأتى للحظة التى يجب على أى نقد للحاضر أن يختار فيها المواءمة بين الماضى والمستقبل، وإذا اختار الماضى - مثل ما يحدث الآن غالبا بعمق - فيجب علينا أن ندفع ببراهيننا خلال الجذور التى نحاول حمايتها، ندفع انتباهنا .. والعوده إلى الصيغة الاقتصادية الأخلاقية حيث تكون القيم النقدية معممة.[٨٥] لذلك، فعلى الرغم من أن مرجعية الـ S D P s المطَّردة كانت مطروحة من أجل المستقبل فإن مصدر الديمقراطية الاجتماعية - الذى تم استدعاؤه بواسطة

شيرلى ويليامز قد وضع الحزب بثبات تام داخل الاقتصاد الأخلاقى للترتيب التقليدى - نبيل، وريفى ساذج، وإنسانى - : إن الصورة ما قبل الصناعية لإنجلترا الريفية قد تمت إضافتها بواسطة الأيديولوجية الموجهه للبورجوازية الصغيرة، ولذلك فأبعد من كونها فوق حد الانقراض، وجدت الطبقة الوسطى الدنيا - فى سنوات قليلة - نفسها مركزا لانتباه عدد من الرعاة السياسيين، وقد كان هذا مضافا - ومشكلا كذلك - بواسطة الرعايات الثقافية الشاملة فى القصص الجماهيرية لسوق إعادة النشر، وسوق الدراما التليفزيونية. وكما تقترح شيرلى ويليامز فى الخاتمة نفسها، فإذا كان الجمهور - بأعداده الضخمة - من الصعب تنظيمه فإن ميزان العمليات طويلة المدى بواسطة البورجوازية الصغيرة يبدو أنه يعود للوعى مرة أخرى. إن كلا من الاقتصاد الأخلاقى والممارسات الاجتماعية والاقتصادية قد أصبحت مختارة بفعالية بواسطة تنافس الأيديولوجيات. كما أن الكفاح لإقرار ما سوفه تشبهه السياسة الجديدة قد بدأ توا. إنه من المحتمل - فقط من المحتمل - أن هذه السياسة الجديدة سوف تكون سياسة من أجل الجمهور(٨٦).

هذه هى الجملة الأخيرة فى كتابها. وهى تبدو متممة للاتحاد بين الجمهور والأمة، ذلك الاتحاد الذى شكل محورا ضخما من الصيغ الثقافية الشعبية المختبرة فى هذا الفصل وما قبله.

كان الاتحاد بين الجمهور والأمة بالفعل هو التشخيص الذى نتج عنه الكثير من التمثيلات الحاضرة والمتسعة للحرب العالمية الثانية، وهذا ما سوف تتم مناقشتة فى الفصل القادم.(٨٧)

الفصل الرابع

كل شىء بريطانى

لقد ناقشنا خلال الفصول السابقة أن الفترة من ١٩٧٥ حتى ١٩٨٧ قد شهدت محاولة متماسكة لتثبيت التواصل مع ماض تاريخى مناسب يظهر بوضوح فى الفترة بين ١٩١٨ و ١٩٤٥، وسوف يكون واضحا فى هذا الفصل كيف أن خيال فترة الحرب العالمية الثانية قد صاغ جزءا حاسما من هذا الماضى المناسب.

لم يكن الانطباع السائد المفترض بواسطة تلك البنى ممثلا للتواصل ببساطة، بل كان كالدفع مرة أخرى بعملة قديمة، ذلك الدفع الذى كان من التقاليد المعوقة، وباستخدام مفهوم هوبسباوم عن التقاليد الملفقة ستتم رؤية التاريخ وكيف أصبح جزءا من الولع بالمعرفة أو أيديولوجية الأمة، الحكومة أو الحركة، إن هذا التاريخ ليس فقط ما صار محفوظا بالفعل فى الذاكرة الجماهيرية، لكنه أصبح كذلك ما صار مختارا، مكتوبا ومصورا، مشعبنا ومؤلفا بواسطة أولئك الذين لهم وظيفة تؤهلهم لفعل ذلك.[1]

إن هناك مجموعة خاصة من الضربات التى يتم افتراضها للماضى المحدد، وذلك من أجل أن تولد وتجسد النماذج الإرشادية للحاضر، وبلغة الحرب العالمية الثانية فإن مفتاح التيسير وإعادة البناء للخيال قد انسحب على الـ Blitz(*) ودنكرك(**) و D Day(***)، و V E Day(****) على الرغم من أن كل هذا قد أصبح جزءا

(*) قصف إنجلترا فى الحرب العالمية الثانية من قبل القوات النازية فيما بين ٧ سبتمبر ١٩٤٠ و ١٠مايو ١٩٤١ (المترجم).

(**) دنكرك مدينة تقع فى شمال فرنسا على بحر الشمال أخلى جنود الحلفاء شاطئها تحت قصف النازى فى عام ١٩٤٠ (المترجم).

(***) ٦ يونيو ١٩٤٤ إنزال قوات الحلفاء فى نورماندى ، ونجاحهم فى احتلال شاطئها ، واستكمال طريقهم تجاه برلين، وهو يعد من الأيام الحاسمة فى تاريخ الحرب العالمية الثانية (المترجم).

(****) ٨ مايو ١٩٤٥ ، يوم النصر الأوروبى. نهاية الحرب العالمية الثانية (المترجم).

من إعاد توظيف رمزية منقادة للغة شعبية طقسية فى احتفال الذكرى السنوية على سبيل المثال، تلك التى تم الاحتفال بها فى عامى (١٩٨٤.١٩٨٥)، حيث بدت بؤرة كل شىء بريطانية، مثل التعقيب على فيلم تم بناؤه على وضع الأسرة المالكة أثناء الحرب.[٣]

لقد تم تكييف ذاكرة الحرب العالمية الثانية بالطريقة التى أصبحت بها جزءا مما نعرفه جميعا عن الحرب بوصفها جزءا من معالجة جماهيرية مختارة. ولكى تكون مؤثرة فإن مثل هذه التمثيلات الأيديولوجية يجب أن تصنع تماسكها وصورتها الطبيعية، تلك التى كانت جزئية، ومتسلسلة، ومن المحتمل أن تكون متناقضة كذلك. إن فكرة الجماهيرية تعتمد - أولا - على إعادة الصياغة لأيقونات الفيلم، والكتابة والتليفزيون، الوسائط التى يعتمد عليها خيال الصيغ الثقافية المعروفة. ويجب على الذاكرة أن تمتلك الصورة والنغمة والتغطية وحتى اللكنة. إن تلك المعالجة هى جزء مما أسماه ريموند ويليامز "التقاليد الاختيارية":

تلك التى كانت - داخل لغة ثقافية سائدة ومؤثرة تقدم الزيف دائما بوصفه التقاليد، أو الماضى الدال، لكن الاختيارية تكون غالبا هى النقطة الأهم، والطريقة التى يكون فيها كل من المساحة المحتملة من الماضى والحاضر، والمعانى الموثوق فيها، والممارسات، كل ذلك يتم اختياره للتأكيد عليه، بالإضافة إلى إهمال ونبذ الثقة فى المعانى والممارسات الأخرى[٤].

وهناك مظهر آخر لتلك الفعالية، يتبلور فى الطريقة التى يتم بها تعزيز تلك التمثيلات اللامنتهية، وتتفق مع الحرب التى تم تحويلها إلى صيغة شعبوية على نحو شائع، وتمتلك القليل لتفعيله مع الحرب نفسها أقل مما تمتلكه لتفعله مع عودة رمزية لتلك الحرب لكى تعيد الاتصال مع الأرض التى نسيها الزمن، أو الزمن الذى نسيته الأرض. إنه - فى الواقع - الموقع الحفرى الذى يتم عن طريقه تذكر الصور الطبيعية والقومية والكونية لفكرة "البريطانية" التى أصبحت مطمورة ومركبة فوق بعضها بواسطة الفترة من ١٩٤٥ حتى ١٩٧٥، تلك السنوات الموحشة الممتدة.

وكما يشير كل من داوسون، ويست - فى القصص القومى - بحرص إلى موقع ونستون تشرشل الحربى المعتمد على التفاهم مع حزب العمال. وذلك الذى يسرد تقرير بيفردج وإعادة بناء ما بعد الحرب - لكن حال كونهم قد أوضحوا حقائق تلك الوحدة والتعليقات التى أصبحت ممحوة بواسطة إعادة التجديد الثقافى الواسع النطاق لصور الأمل، وميزت صيغة منفردة لبلاغة تشرشل وسياقها المحدد.

إن البنية الاختيارية المبسطة للحرب العالمية الثانية التى قد صاحبت التلفيق والتكرار لصور الحرب الباردة قد أنتجت التأثير الأيديولوجى للدفاع اليمينى وحججه لقد تم تنشيطها بواسطة التأكيد على ضم البلاغتين، لأن أيا منهما لم يكن مؤثرا بذاته، إن معالجة الإزاحة الأيديولوجية قد ضمنت إعادة الصياغة للأمة بوصفها نظاما ذا معنى، رمزيا فى مواجهة الواقعية الرأسمالية القومية ومتعددة الجنسيات.

كانت مؤلفة ذاكرة بريطانيا الأخيرة، والمفقودة، من، وبواسطة، الحرب العالمية الثانية التى كانت مفهومه ضمنا، وعلى أية حال فإنها كانت ذات دلالة واضحة، فقد كانت حرب فوكلاند مستخدمة - بالتأكيد - بوصفها مهرجانا مسرحيا، واستعراضا للصور المشعبنة لسلطة بريطانيا الماضوية، إنها جزء من دعوة ثقافية لوصف الحاضر بأنه طبعة جديدة منسوخة بحرص عن الأمس.

إن الأمة والجمهور هى الأسئلة التى يتم تصميمها من أجل إخفاء اختلافات الطبقات الاجتماعية لمثل ذلك المدى الذى يمثل مجاز الحرب من أجل الاستخدامات المتعارضة، كما فى صيغة الحرب أو النضال أو الكفاح - وهو يخاطر بتسمية السياسى، وذلك لإزاحة ما هو جزئى على القومى. إن جعل الصيغ الكولونيالية يكون غالبا عاما، إجلالا لما قد تم تأصيله فى محددات الطبقة: "وظيفة الأسطورة التى تقوم بإفراغ الواقع. إنها أشياء تفتقد الذاكرة التى صنعوها ذات مرة"[٤].

يهتم هذا الفصل بالطرق الأخرى التى تتم بها صناعة الذاكرة، فى الوقت نفسه الذى تموقعت فيه الحرب العالمية الثانية، والتى - بالكيفية ذاتها - أصبحت مبنية فى ذلك الحيز الاستعادى.

وفى الحديث عن إعادة البناء أو الأسطورة المتحررة أو الشعبوية سنصادف مشكلة أخرى معقدة، لأنه - فى تحليل هول - تتغذى الشعبوية على الآمال الخائبة للحاضر، والخطوط العميقة التى تتم مكافأتها للماضى[٦]، وأى أسطورة - مع بعض درجات التعميم - تكون فى الحقيقة غامضة لأنها تمثل الإنسانية الشديدة لأولئك الذين لا يملكون شيئا يمكنهم استعارته[٧]. إن الوعى الجماهيرى ليس وعيا زائفا - كما يقتضى ذلك ضمنا الوجود الخالص لعكسه: الوعى الحقيقى - والناس ليسوا ببساطة نسخا من الطبقة الحاكمة أو كتلة الإعلام، لكنهم يصنعون التماسك الذى يحيا خارج المجموعات التى تم تكوينها من الرموز والمجازات. إن المعانى مكلفة من قبل نظام رمزى فعال، حيث إدراك المحذوف، وحيث يكون الغياب مسيّسا، ونمطا متأخرا من الاستقبال الذى لا يستطيع أبدا أن يصبح جماهيريا حتى تصبح بلاغة السلطة محشوة بازدياد وفاقدة للشروح الدلالية.

إن الشعبوية هى - مبدئيا فى صيغتها الثقافية - اتفاق غير سياسى، ويحتاج تحليلها إلى أن يتخذ سمة التصميم السياسى، مثل التمثيلات الثقافية. وببساطة فإن التمثيلات غير المغطاة لا تمنح شيئا، وفى الحقيقة فإن المجاز الذى لا يمتلك مردودا يحال عليه يرفض المعالجات المعقدة التى تتورط فى إعادة التقديم ويكون التأكيد - هنا - على القدرة على الإنتاج: المنتجات الفعلية الواضحة، والتسويق، والاستهلاك، والاستقبال تحت علاقات التغير الرأسمالية.

وعلى سبيل التوضيح سوف أركز على ثلاثة كتب تمت كتابتها أثناء الحرب أو بعدها بفترة وجيزة، لكنها لم تطبع حتى وقت متأخر، وهذه الكتب هى "يوميات مسز ملبورن Mrs Milburn's Diaries"(١٩٧٩ وأعيد نشرها ١٩٨٠)، و"حرب نيللا

لاست Nilla Last's War (١٩٨١وأعيد طبعها ١٩٨٣)، وكتاب ستانلى روزيل: لامبث فى حرب Lambeth at War"(١٩٨١)، وكتاب واحد تمت كتابته فى الأعوام الحالية هو "حرب طفل واحد One Child's War" لفيكتوريا ماسى(١٩٨١)، وهو الذى تمت إذاعته فى الراديو.

إنه اختيار بعيد عن كونه شاملا، لكن المدى الذى نناقشه يقترح كل الأساطير القومية التى قد نوقشت بالفعل من قبل، وبعض ذاكرات الجمهور الذى لم يعايش الحرب العالمية الثانية.

سوف ينصب بعض النقاش على كتاب أندرو ديفيز: "أين ذهبت الأربعينيات Where Did the Forties Go?"، ذلك الذى طبع فى عام ١٩٨٤، وذلك لأنه يتفق مع طرق تذكر الأحداث التى يمكنها أن تؤثر فى الحاضر والمستقبل، وتؤسلب نفسها بوعى بوصفها تاريخا جماهيريا.

لماذا كان على الناشرين أن يختاروا البدء فى أعوام ١٩٧٩ و ١٩٨١ بيوميات كتبت بأيدى نساء مغمورات نسبيا أيام الحرب؟ هل كانت النوايا متأخرة بالحضور الكلى (فى الميزان الضخم الحقيقى) للتمثيلات، ذلك الحضور المتوافق مع الحرب، تلك التى أصبحت فى هذه الأيام فعالة بشدة خلال مدى من الصيغ الثقافية[٨]. أم إن تعميماتها كانت جزءا من المعالجة التى شابهت إنتاج / إعادة إنتاج التمثيلات؟ هل كانت جزءا من حنين عقلانى لاستعادة صادفت الذاكرة الجماهيرية، حيث الروح اليسارية المتواصلة - خلال الترتيب التاريخى المتميز لذاكرات الجمهور، وذلك لنقل علاقات مختلسة للجماهير من خلال شكل إرثى - تراثى[٩].

قارب ميزان تمثيلات الحرب أن يكون جزءا من الروح اليمينية التى صارت عن طريقها سيناريوهات الـ "يوم بيوم" معززة من أجل النظام المرجعى العام القومى خصوصا فى اهتماماتها التقليدية المتمركزة حول الحقائق الطبيعية والتقليدية حول

الأمة والأسرة كليهما: سيتضح أن الجمهور ليس هو ما كان، ولكنه ما يجب أن يتذكر أنه كان[١٠].

تعد إعادة كتابة الماضى موقعا للكفاح الذى تقترب فيه تلك التعميمات التى تترابط مع التعديلات الرئيسية للأيديولوجيا القومية، حيث تصبح كأنها تدرك على أساس أنها ذاكرة واقعية، وتصبح الصور اليمينية ماضيا بسيطا هو الذى - كما نقترح - قد أصبح متجمعا ومعاد طبعه بواسطة الفترة من ١٩٤٥ حتى ١٩٧٥، وتكون محاولاتها مصنوعة من أجل السقوط فى فجوات الذاكرة، لإعادة تاريخ الحاضر بلغتها عن طريق استرداد الذاكرة الماضية، ولكى نصنع ما نسيناه عن أنفسنا من حدود تم نسيانها، أو بدقة أكثر يجب علينا بناؤها[١١].

تستطيع إعادات البناء/إعادات الطبع/إعادات الإنتاج أن تكون مرئية بوصفها تركيبات لأطر عمل متسع من أجل تفسير الحاضر - كما أطلق عليه رانسيير - ثقافة غير مذكورة للاحتفاء بالذكرى السنوية (مسحوبة على العقل الذى نسى، ومكونة جزءا حاسما من عملية التذكر).

وتعمل الأنماط السائدة من التمثيل (لكى لا نتحدث عن الرسائل المتعارضة) داخل حالة من التخطيطات، حيث تكون صورة التمييزات الاجتماعية معروضة على عدد من الأشكال الاجتماعية، مما له علاقة بمن هم مسئولون عن تدعيم أنفسهم. إنها تعمل بوصفها بديلا للصور ومناورة للقصص من أجل الأنماط المختلفة من الأشكال الفنية (القصص المصورة، والروائية، والسينمائية) [١٢]. إنها تلك الصور الاحتياطية (الذخيرة) التى تظهر مساهمة الأشكال برغم مجالاتها المختلفة. وكما يبرهن رانسيير - معارضا لفوكو - فإنه لا يوجد هنالك قيمة فى الدعوة لاستعادة الذاكرة الجماهيرية منذ أن كان هذا - فقط - من المحتمل أن يكون شاهدا على إعادة الكتابة المتأخرة.

كانت تلك الذاكرات التى تم اختيارها، والتى ساعدت على تشكيل ذاكرة متوحدة مسببه للخلاف المحتمل، إما مهملة أو موصوفة بعناية باعتبارها مسببة للخلاف أو منحرفة.

إن هذه الأشياء لم يتم التنظير لها، ولكى نطور التحليل يجب علينا الاستعانة بمقال ستيفان هيث عن "السياق" (١٣) الذى ينسحب على الكتابات التحليلية النفسية الراهنة.

إنه يقتبس من لاكان فى نقطة واحدة:

هل هذا - كما يمكن أن يبدو أو لا - تأكيد على الماضى، إن الأشياء ليست بتلك البساطة كما أن التاريخ ليس هو الماضى، إنه طريقة رجوع الماضى مؤرخا فى الحاضر، مؤرخا فى الحاضر لأنه قد عاش فى الماضى. إن طريقة الرجوع التاريخية هى جزء من المعالجات الأيديولوجية للمحددات الطبقية المحرضة التى تضع فى المقدمة نطاقا من الفرديات بوصفها ممارسة بنائية طبيعية (١٥).

توثق شهادات النساء والرجال (النساء أساسا فى هذه الحالة) التسجيل الحاضرى وتتفق مع مفهوم أولوية الفرديات بوصفها قطاعا من الخطاب الثقافى، حيث إن صيغة الخطاب تضمن وتتضمن معناه، لذلك فإن الماضى تعاد كتابته مع كل الأفراد العظماء (الملك، والملكة، وتشرشل، ومونتجمرى) والأفراد الأقل شأنا المتصلين بنائيا بواسطة العناصر الرئيسية المنظمة للأفراد التمثيليين من القواد والجماهير مما سوف يعيد كتابة أخلاقية فردية فى الذاكرة الجماهيرية للحرب.

سيكون تمثيل الماضى متضمنا فى معالجة الترتيب والسرد، إنها على أية حال قد بثت خطابا تاريخيا.

ويفترض - حيث إن الرومانسية العائلية كانت مطروحة فى السينما الكلاسيكية بوصفها عنصرا من مثل هذا الخطاب -.... أن القوة المطردة الممنوحة للسردى والتاريخى قائمة أساسا على ما يفترض كونه تاريخا عائليا ومألوفا، كالأفراد، ومفردات الحياة والانفعالات والأمهات والأخوة والأخوات والأبناء والبنات وكل تلك

التعارضات العائلية. إن التاريخ مغلق بسبب هذا، كما أنه ممتد لتمام القصة (خطاب مغلق عن طريق كل من النهاية والنهائية)[١٦].

ويبرهن هيث فى النهاية على أن التاريخ ليس عبارة عن حلول فردية لكنه إنتاج للخطاب، وهو الضمان الذى يجعل الفيلم التاريخى متعلقا بالحاضر، وبالسياسة، بالنظر إلى العلاقات السياسية الآنية المرتبطة بالناظر إلى التاريخ، تاريخه أو تاريخها فى هذا الفيلم[١٧].

إن الفائدة التى تمنحها الحرب لبنى الذاكرات الطبيعية فى عملها الجماهيرى هى تلك التى كونت خطابا مغلقا، وهو ما يجعل تحويلها إلى ذاكرة شعبية أمرا مغلقا بفرض تمام القصة. إنه سرد أيديولوجى مؤثر، ذلك الذى يظهر فى كل من: "حرب نيللا لاست"، و"حرب طفل واحد"، و"يوميات مسز ملبورن". فالألفة والمظهر العائلى (حتى لو تشكلا حول الاحتياج والخسارة والغياب والتخلى وعدم الاكتمال) تكون تعزيزا للخطاب على نفس قدر كونها تعزيزا لفكرة الشعبنة. وعلى أية حال فإن استقبالها يتم بوصفها ذاكرات متسائلة معنونة ومشيرة إلى رومانسية عائلية كلنا قد خبرناها. إن بريطانيا كانت عائلة فى حرب، وصراعاتها مليئة بالسرود التمثيلية التى تشكل وتعيد تشكيل الذاكرة الجماهيرية .

ومن الغريب أن الكتابين اللذين كتبا فى أثناء الحرب يعرضان تحديين للتخطيط الأيديولوجى المعروض هنا. حيث تظهر "يوميات مسز ملبورن" عن طريق المحاولات المتكررة من أجل تعميم الخاص فى صورة الملاحظات والخطابات للجرائد المحلية، وقراءاتها لخطابات ابنها لمحرر كانترى تليجراف ومجلة " بو". إن الضربات اليومية تعبر عن رغبة متواصلة فى التعميم الذاتى: الحاكم، أو مدارس المؤسسات أو الجيش الأرضى.. الخ، إنها تلك النقطة التى يتم فيها التخلى عن الخصوصية. إن حرب نيللا لاست تسائل الحاجات البيولوجية[١٨] وخصوصا التضحية الذاتية التى تمنحها لزوجها الذى تراه - على نحو متنام - بوصفه شكلا معدلا يصوغ سرودها التى تسجلها.

تقع القيمة المستعادة من هذه الكتب فى تمثيليتها وتعميمها مع النساء اللاتى يتم النظر إليهن أسلوبيا بوصفهن أمهات ونساء إنجليزيات. إن امرأة الطبقة الوسطى الإنجليزية قد امتلكت دائما جزءا من فضاء عام طوعى مستبطن كما أن استبطانات نيللا لاست كانت خاصة، ولم تكن - على الإطلاق - ظاهرة على سطح الحدث، وكانت - بالإضافة إلى ذلك - من الممكن إزاحتها بوصفها استجابة للظروف الطارئة للحرب، كما أن نسويتها من الممكن أن تكون مغلقة داخل هذا الترتيب وموقوفة عند عام ١٩٤٥

وفى الوقت الذى تشكلت فيه الصور الاجتماعية من مجموعة عامة من المواقف والمرجعيات، فإنه لا يوجد تخصيص مفرد لصيغة خاصة من الكتابة التى يمكنها أن تكون مكتملة أو نهائية.

إن الانفصال والفقد والتشرد والتوفير ونشاط السوق السوداء، وملاجئ الغارات الجوية وإسقاط القنابل والتقتير، والتجنيد الإلزامى، والمقادير الكبرى من التبديل والجيش، كلها كانت جزءا من خبرة، أو على الأقل، من فهم كثير من الناس فى الحرب العالمية الثانية.

وكيفما كانت تلك الخبرة منشورة فإن صياغتها للتمثيل متعددة إلى حد بعيد، لكنها فى -الوقت الراهن- قد جعلت التيار المحافظ ينتفع من الخيال الخصب المنسحب من الحرب التى قد أقنعت كثيرا من الناس بأن إصداراتها حول كل من الحرب و- باتساع - الواقع الاجتماعى الراهن هى شىء شرعى وطبيعى.

"حرب نيللا لاست" هى يوميات تم تجميعها - كتابتها - أثناء الحرب بواسطة شخصية تنتمى إلى التيار المحافظ، امرأة من الطبقة الوسطى الدنيا تعيش فى بارو، وقد أنتجت خبرتها عن الحرب إيقاظا لوعيها بدورها بوصفها المرأة التى تحدث وتتحدى - بصور شتى - الأيديولوجيات التقليدية عن مكانة المرأة.[١٩] ولم تتطابق المظاهر اليقينية لليوميات - أكثر من ذلك - مع الخيال السائد للذاكرة القومية، حيث يبدو الدفاع عن التقاليد النسوية واحدا من تشخيصات التواصل بينهما.

يبدو تسويق الكتب - على أية حال - محاولة لاستعادة هذا التناقص بطريقة ما عن طريق نشر "يوميات أم"، وبواسطة استخدام صورة للمؤلف على الغلاف (فى إعادة الطبع)، وعلى الغلاف الأمامى تحديدا، وتكون هذه الصورة متأنقة ومرتدية فراءها، لتكون موضوعة فى الطليعة ضد مشهد خراب الشارع. إن هذا المشهد قد تلاشى وصار باهتا عن طريق الفترة التى يمكن تحديدها عن طريق الصورة البيضاوية.

يستعيد الغلاف الماضى، ويشير إلى أنه قد ذهب إلى غير رجعة، وبالإضافة إلى ذلك فإن النسخة - المعاد طبعها - تستخدم عبارة توحى بفكرتها العامة "يأتى فى المرتبة الثانية لكونى أما، أننى أحببت أن أكتب كتبا أقتبسها من اليوميات"، حيث إن ما كان معمما وصانعا للمعنى المعمم هو أمومتها.

ذكرت الخبرة المحددة - حرب نيللا لاست - إطاريا بما تسبب فى الخصوصية، وما تم سوقه فيها هو بنية اليوميات التى تم تشفيرها وإنطاقها لكى تشير إلى مدى محدود من التأويلات الممكنة - الشخصية والعائلية والمحلية الضيقة. إن خبرات تشرشل ومونتجمرى هى تاريخ، لقد كانت علامات صورية وبنى قومية، وتقسيما شخصيا عاما أعيد تأكيده، حيث تمتلك يوميات الحرب المكتوبة بواسطة نيللا لاست تأكيدا خاصا للحرب، حتى لو كانت العناوين المختارة تهمش الحرب وتركز على الأم بوصفها شخصية.

يرتكز إنتاج الكتاب على قراءة مفصلة، على الرغم من أنها لا تستطيع - بجلاء - أن تمنع قرارات أخرى ممكنة. لقد كان هناك عاملان إنتاجيان مشوقان مضافان، هما اللذان احتاجا إلى هذا الانتباه. الأول هو أن اليوميات قد طبعت أصلا للمرة الأولى عام ١٩٨١ بواسطة مطبعة فولينج وول، حيث حررت أكثر مليونى كلمة كتبت منذ عام ١٩٣٩ حتى الستينيات. كما أن قرار إعادة طباعة الجزء المتركز حول الحرب فقط قد افترض أن نوع إعادة البناء قد قام بتصفية الإنتاج أكثر من اليوميات نفسها:

لقد قررنا أننا سوف نطبع الكتاب فقط إذا كانت مطبعة فولينج وول ستقوم بطبعه. حيث إن تعهد المطبعة بخبرات الناس العاديين وخصوصا النساء هو أمر يتعلق بالموثوقية التى كنا قد أتممنا تحكمنا الطباعى فيها، فأصبحنا - بذلك - قادرين على إقرار تصميم وتمثيل الكتاب، وكانت تلك هى العوامل التى حسمت إحساسنا بالقدرة على التعهد بالوظيفة الطباعية الضخمة والمتفرعة.(١٩)

إن ما قيل عن المطبعة هو الحقيقة، إنها مطبعة راديكالية صغيرة، بسجل متطور وتوثيق متفرد. كما أن المحررين قد استكملوا ملاحظاتهم من أجل إرشاد القارئ خلال قراءته لليوميات، وليضعوا القصة فى سياقها من الأحداث الرئيسية للحرب من وجهة نظر الكاتبة. كما اتضح أن المقصد الأساسى قد اتجه إلى التمثيل الذى كان - بصورة ما - تحديا للذاكرة القومية الجماهيرية المحافظة عن الحرب، وهذا ما كان بالفعل، لكن المشكلة قد تمثلت فى بنية اليوميات المعاد طبعها حيث كانت هناك صيغة ثقافية خاصة هى المطلوب إظهارها لكى تهدئ من التحدى اليمينى. والعامل المهم الثانى هو أن اليوميات كانت - فى صيغاتها الأصلية - خطاب يوميات كتب من أجل مجموعة من الملاحظين، مجموعة يمكنها توضيح الخاصية الشكلية، والطرق التى استطاعت من خلالها أن تجيب على أسئلة أرسلت بواسطة "مو" حيث كان من الممكن ملاحظة مادة الأحلام والعلاقات على وجه الخصوص، لذلك كانت هذه اليوميات عبارة عن ذاكرة خاصة مضافا إليها بنية أرشيفية لتكون جزءا من مشروع أكبر تم التعبير عنه اجتماعيا وأنثروبولوجيا، وهو الذى كانت الأمور الشخصية فيه ذات أهمية بنائية، مع إمكانية التعميم، ووجود المستوى التمثيلى، وكما يقول المحرر: "إذا كانت حرب نيللا لاست تسجيلا سياقيا نصيا لزمنها فإن الطريقة التى تكون بها هذه النصية معروضة تعتمد - بصورة ما - على ترتيب أولى يعتمد على الكاتب". لقد كان التسجيل متولدا - بالطبع - عن مثال متكون فعلا للتفاعلات الشخصية والاجتماعية، حيث المرجعيات المحلية والعائلية التى شكلت خبرتها اليومية، لكن صورها الداخلية قد ألهمت المدنيين

بالكثير - فى البنية وليس فى التفاصيل - لتأجيل الأرشيف. إن اليوميات نفسها هى سرد متراتب. إنها تمثيل سردى منظم جزئيا بواسطة ذاكرة اليوم، وفى هذه الحالة - فهو سرد مشكل بواسطة منهجية الترتيب الذكورى. إنها تقارير عن الطاعات الاختيارية لم تكن مصممة لتطبع (على الأقل من أجل تجنب درجة من الرقابة الذاتية)، لكنها كانت مستخدمة بوصفها أساسا للتقارير الراديكالية اليمينية النقدية بواسطة الترتيب الذكورى للموجودات المعتمدة على خريطة بريطانيا القصصية. وهذا السياق يقترح عنصرا محتملا للكفاءة والوعى الذاتى للتفاعل واللغة والميل إلى التحليل وطبيعة التفاعل البينى للملاحظات المسجلة، وما يعنينى هنا هو هل تواءمت المادة مع الإطار؟ أم هل حدد الإطار شكل الإدراكات المختارة؟

كانت المقدمة المنطقية للترتيب الذكورى معتمدة على علمنا بأنفسنا، وكانت حرب نيللا لاست ممكنة الوضوح بواسطة التحليل الذاتى الواسع الذى يصاحب مجموعة من الحالات التعبيرية المصممة لكى تؤدى حالات ظهور غير طبيعية.

امتلكت هذه اليوميات، فى طبعتها تلك - ثلاثة عناصر، الفضاء التاريخى للملاحظات الطباعية، والفضاء العقلى للمراقب المتيقظ، والفضاء الاصطلاحى العادى والمألوف لزوجة وأم فى منتصف عمرها تعيش فى بارو، لتبدو العلاقة المعقدة والمتناقصة بين الراوية وشهادتها التى استطاعت أن تجعل الوثيقة قادرة على أن تكون متلائمة بواسطة اليمين من أجل ذاكرتة الجماهيرية، وكذلك من أجل بنية معارضة للذاكرة الجماهيرية، ففى القصص التى درسناها سلفا كانت التناقضات المشابهة متوقعة ومحلولة، أما هنا فهذه التناقضات لم يُعَد حلها فى صيغة الكتابة التى تم تسكينها على الحد بين الخصوصية والعمومية فى مصدرها وصيغها، كما أن شفراتها التمثيلية تسمح بالترابط المضاعف والمتعارض بوصفه جزءا من التجديد الواعى واللاواعى للماضى.

لقد تم بناء اليوميات ارتكازا على الجدل الوصفى والموضوعى المشار إليه بواسطة الفضاءات المتميزة المذكورة فعلا، حيث يستعيد الفضاء العقلى الفضاء الاصطلاحى والعكس بالعكس. ففى الفضاء الاصطلاحى كانت الشخصية مدركة لنموذجيتها - ويبدو هذا متعاليا على شفرات السرد - وعاديتها فى الوقت نفسه. إن هذا الفضاء هو رد فعل خاص، ومحلى للعناصر الأساسية المكونة للأيديولوجية التقليدية: الأخلاق، والألفة والتأثيرية والثقة بالنفس.

كما كان الفضاء الاصطلاحى كذلك محددا بواسطة مركز الحركة - المتجر والكانتين - ذلك الذى قامت بتغليفة بأنه نوع من الخدمة، وفى الوقت نفسه لاحظت هى أن تلك الخدمة هى نوع من الصقل والتهذيب الذى عاملته بوصفه نوعا من تلميع الجانب المظلم. إحساس التفتيت الداخلى، إحساس ذلك الشىء الذى بدأ فى الموت، متضافرين مع كوابيسها وأحلامها الجنسية المتمحورة حول البحارة الغارقين؛ كلها تؤلف ما أطلقت عليه الفضاء العقلى أو الاستبطانى لليوميات. وفى هذا الفضاء تتأمل، وتجرؤ على تسمية معظم مخاوفها المتصاعدة وإحباطاتها. إنها تعمم حالتها من امرأة واحدة إلى كل النساء، وتتأمل تمثيلاتها المحتملة، وفوق كل ذلك ستحرر الحرب الناس من الطابوهات والكبت: "بعد كل هذه السنوات الناعمة بالسلام اكتشفت أننى أناضل للمناداة بحق اقتراع المرأة، وهو شىء واضح فى داخلى، لقد استطعت الصياح بأعلى صوتى وتكسير النوافذ وفعل كل هذه الأشياء - مثل ضرب شرطى احتمالا - أى شىء لكى أحتج. (صـ٧٧)، وافترض أنك ستفكر أننى كنت أضع قناع الشجاعة فوق وجهى إذا قلت لك إننى سوف أموت أسرع من مجرد الخطوة القادمة داخل الإطار الذى صنعتة لى. هل تعرف ياعزيزى (تتوجه بالخطاب لزوجها) أننى لم أعرف الرضا أوالاطمئنان أبدا .... ذلك الذى عرفتة منذ بدأت الحرب (صـ٩١،٩٠).

فى بعض الأوجه، حتى لو كان هناك مرجعية متكررة لامتلاك الأشياء التى تصنع حياة المرأة فإن اليوميات تسجل صيغة للتعطيل (المعبر عنه بلطف بوصفه عصبيا)،

أو أكثر من ذلك فقد كانت تلك اليوميات أكثر من مجرد تسجيل للتعطيل، إنها الصيغة التى أخذتها اليوميات. ففى الفضاء الاصطلاحى، حيث المنزل أو المركز التجارى لم يتخذ هذا التعطيل موقعه أبدا. إن اليوميات نمط تحررى: لقد كانت المرأة مجلوبة من أجل الطاعة وكان هذا هو المتوقع منها، كما أننا لم نذهب أبعد من الكبت الفيكتورى: الرجال يتوقع كونهم أسيادا فيما يتعلق بالفعل الجنسى (صـ١٥٩). ويتم حث الأفكار - بواسطة سؤال يدور حول الحرب - على الجنس، فى تساؤلات الترتيب الذكورى الذى أجابت هى عنه بصورة غير مباشرة عن طريق استعادة قصة كانت قد حكيت لها بواسطة ممرضة إبرشية. لقد تطلعت إلى نفسها على اعتبار أنها قد تحولت - فى إيقاع ثابت يظهر الآن - من القتال الدائم ضد الأشياء إلى تحررها من سنوات العبودية لعقل أى شخص حينما كان يتوجب عليها أن تفعل ما يعجب زوجها وهذا الإيقاع قد تم التعبير عنه وإبداعه جزئيا بواسطة صيغة اليوميات.

لقد تشكل التعارض الأساسى فى ردها على ابنها وتعليق المؤلف: "إنك تجعلين المنزل جذابا جدا ياعزيزتى"، و"إنه قد انقلب إلى سجن بالنسبة إليك"، و"لكن عندما أنظر إلى وجه زوجى المتعب أحيانا أتساءل: ما الذى يمكننى أن أفعله أكثر من ذلك". إنها مقارنة مع التجنيد الإلزامى للمرأة فى الحالة التى لا تكون فيها ملازمة لبيتها ولأطفالها.

فى الوقت نفسه، وأثناء إحساسها بتخلل الوقت، لأنها قد امتلكت كراهية متنامية للرجل عموما، فلم تعد تفكر فى كونها شاذة أو عديمة التربية، وعلى الرغم من إحساسها بذلك فإنها قد أرادت أن تبكى الأمهات: "دعنا جميعا نكون تقليديين"، ولذلك فإن النسوية تظهر فى صورة مقولات مثل: (لا أستطيع العودة أبدا إلى الكينونة النسائية التى يفكر فيها زوجى برغبة شديدة - صـ٢٨٩)، وهو ما يبدو تأييدا للتميز، ونقدا لفيرالين وأنينها الحنينى، وكذا للتصويت لتشرشل: (لقد صدمنا صدمة حقيقية عندما سمعنا أن عضونا المحافظ قد هزم بفارق ١٢٠٠٠ صوت، ولم نستطع ببساطة

أن نصدق)، وهو ما أصبح مؤخرا معيدا لدمجها وتجسيدها فى فضاء اصطلاحى محدد للأجزاء الطبقية والجيلية التى قامت اليوميات بإعاقتها وإضعافها.

لم يكن ما أطلق عليه محرر اليوميات: "الوعى الذاتى غير الطبيعى باللغة"، هو ما رأيناه نحن مجرد نوع من النزعة الفطرية، لكنه كان أثرا تم إنتاجه بواسطة إطار عمل الترتيب الذكورى، حيث إتاحة الفرصة لاستعادة اختيارية تم تلقينها بواسطة الوعى، حيث كانت هناك فى لندن حالة استقبالية لأولئك الذين من المحتمل أن يحتاجوا للأنثروبولوجيا ولمحليتها، حيث يوجد هنالك - فوق ذلك - وعى الطبقة باختلافات أبناء العاصمة بوصفهم مستقبلين. إن هذا الوعى يمثل تشخيصا استعاديا معمما آخر، إنه يترك اليوميات خارج الإشكاليات الخاصة بالشخصية ويضع داخل الحركة - كذلك - الأسئلة الصعبة للترتيب الذكورى وافتراضاتة عن رجل الشارع، وهذا هو العنصر الأدائى الذى يزعزع وجهة النظر فى "يوميات أم" ويصبغها دراميا، وهو ما أطلق عليه المحرر: التواتر الحساس مع ما وضعتة نيللا لاست من كلمات وتعابير فى الفواصل المطلوبة (صـ٣١٨). إنه - مبدئيا التقنية الأنثروبولوجية التى تظهر بوصفها جزءا من اقتباس واسع من لغوياتها وثقافتها وأشكالها الجيلية، وكذا من جدلها الثلاثى. إنه الفضاء العقلى الذى يتداخل مع الفضاء الاصطلاحى. لقد حرك النص المطبوع - غالبا - كل تلك الاقتباسات والحدود الشارحة حيث رأت نفسها من الخارج - نحو الاهتمام بالتلقى، فبدا أن ما خسرناه هو كتابية النص. فى النقطة الأولى - صـ٢٩٦ - تتحدث نيللا لاست عن أن "العاطفة الخادعة لجيلى قد صارت متضافرة مع الاقتنائية التى لا تتطلع إلى الاختلاف فى المزاج والنزعات أو النماذج - عندما يكون شخص متلبسا مظهرا محددا، أو يوضح خوفة من الحياة يستطيع أن يحبس أو يحجز ما هو أكثر من مجرد استيائه وكرهه. وبإحساس خارجى، كانت هذه العاطفة الخادعة للجيل هى الخبرة الحياتية ليوميات مسز ملبورن التى كتبت فيها - بلا مشكلات - وفكرت داخل نطاق الإنجليزية،

والخيال الاجتماعى الذى تم تحريكه بواسطة الطبقة، بلغة الوحدة القومية التى يتم التعبير عنها فى رموز بنيوية مبنية حول الالتزام الأخلاقى والأخلاق الأرستقراطية [٢٠]. إنها تلك البنية من الإنجليزية الرمزية (حيث كانت اليوميات تصور أحاسيس امرأة إنجليزية يوما بيوم) التى كانت هى الشكل الرئيسى الملاحظ لليوميات المشار إليها فى صورة عامة لمخطط تقليدى يمكن عن طريقه ملاحظة موقع واحد من الممكن تعميمه إلى ما لا نهاية.

واحد هو الجميع. إنه ليس موضوعا بسيطا للرضا ولا للمواقف، لكنه - كذلك - سؤال الصيغة الاستعادية، حيث إن مسز ملبورن تتعامل مع نفسها بوصفها ملتزمة أخلاقيا، كما أن مواقفها التى تصفها مارى لى ستيل توضح ذلك.

يبدو أن الناس لم يتغيروا كثيرا بسبب حالة الحرب، ويبدو أنهم يحاولون حماية راحتهم واستقرارهم، ويعطون الإحساس بالتقوقع والاختباء محاولة وضع سياج حول أنفسهم: نفسيا لا على المستوى المادى. لقد كان الإنجليز أمناء للغاية فى هذا، لكنها العادات، وطرق قضاء الأيام، والتحيزات القديمة البالية التى لم تعد تلائم الظروف. من الممكن أن ننظر خلفنا متذرعين بحنين خاطئ، ليبدو لنا ذلك الشباب الذى فقدناه، وليست حالة الحرب، حين كنا منقبضين، ومتشنجين فى إشاراتنا، ومكتسبين تلك العادات التى قامت بحمايتنا وإخفائنا من بعض القوى المجردة التى لا يقدر أحد على تسميتها لكنها هى التى تنذر بالخسارة والفضيحة.[٢١]

يبين هذا التحليل كل الوعود الشجاعة، بوصفها جزءا من ذكريات معقدة وعميقة تتركز حول الحرب العالمية الثانية بواسطة الأمريكى الذى خدم فى قوات حلف الأطلسى كما أنه يساعد على التركيز على نوع إعادة البناء نفسه، إنه يبحث عن تحرير الحنين الذى يتم فيه تكرار الطقس نفسه عاما بعد عام، وهى طريقة لإيقاف الزمن أو إبقائه مثبتا فى النقطة نفسها فى الماضى، وبذلك تتم أسطرة الماضى فى المعالجة [٢٢]. وهذا لا يموقع نوع إعادة البناء فقط، ولكنه يساعد - كذلك على اتخاذ

يوميات مسز ملبورن لموقعها الأسطورى حيث ذلك التعبير اللغوى اللطيف عن شىء بغيض هو جزء من عادة مطورة للحماية والإخفاء، ولتجريد العواطف بواسطة الأداء، والإيماءة والفهرسة التى قد قامت ببناء نمط مسبب للانحراف. والتمييز الفكرى للخطاب الذى يبعد الخسارة والافتضاح، وهذا يساعد على شرح كيفية تدبر مسز ملبورن - استعاديا - لسجن ابنها خمس سنوات فى معسكر pow . إن الإخفاء والتسييج (التقوقع) عبارة عن ثقافة لغوية بقدر ما هى رد فعل تقاليدى.

وهذا ما يدفعنا إلى تساؤل أكثر اتساعا حول جدول الخطاب الخاص/العام وبيئته المستخدمة لنفى الأضرار والإعلاء من الصورة الإيجابية للإنجليزية تلك التى كانت حربا محددة، أو جزءا من عادات طبقة أو جزءا من طبقة، ومظهرا من مظاهر التزامها الأيديولوجى الذى يمكن للأمة من خلاله أن تتصرف بشكل نظامى فى تمثيلاتها المحلية. إن الحرب تمثل خلفية عامة ووسيطا تعبيريا كذلك.

لقد طبعت اليوميات عام ١٩٧٩ بوصفها جزءا من وسيط ثقافى خارجى، حوّل الحرب إلى فكرة شعبية، ليست الحرب نفسها لكن الحرب بوصفها فضاء رمزيا يعاد اكتشافه وتخصيصه اختياريا من أجل تحريك صور الإنجليزية المنتشرة فى نضال السلطة المعاصرة ضد المعانى، ومحاولات التفاوض وإنتاج ذاكرات مسيطرة.

وفيما لا يشبه حرب نيللا لاست، لم تكن هذه اليوميات مدعومة بواسطة التمييز الذكورى أو أى فكرة نظامية أخرى لكنها لم تكن - ببساطة - خاصة. إن البنية والدفتر والمرجعيات تقترح مظهرا عاما وتوثيقا يشكل وعى المتلقى، ومن وقت لآخر يتم صنع حالة داخلية للتعليقات بواسطة الأصدقاء الذين أرسل إليهم نسخ من اليوميات بالإضافة إلى القراءات العائلية لتسجيل السنوات السابقة، وهذا هو ما يحدد دائرة مستهدفة من القراء والمستمعين الذين يمكن افتراضهم لمواقف وقيم محددة. إن العادات الموثوقة فى التعبير غالبا ما تكون لغة خاصة بجزء من الطبقة يتم تقوية الإحساس بها عبر الزمن. إن وعيا يشبه الوعى العام يقوم بتشخيص الطريقة التى

قامت عن طريقها بإرسال خطابات ابنها إلى الجريدة المحلية المسائية وإلى مجلة pow، وهو ما نشأ عنه نوع خاص من أيديولوجية الطبقة الوسطى الريفية، التى احتاجت إلى أن تكون معززة بالتكرار على مستوى الوجود العام من خلال المهرجانات المفتوحة، وسكرتارية wi والكنيسة، وصداقة الكاتدرائية، والمدارس الحكومية، والجيش البريطانى، ومؤسسة جيش الأرض، واتحاد الأمهات. إن هذا السلوك الطقسى هو نمط من الاستجواب، وصيغة خاصة من التفويض، وطريقة لترسيب السيطرة الأرستقراطية فى - ومن خلال - الصيغ المحلية. كان بستانيو العائلات ببساطة معروفين بأسمائهم العليا: ويلكز، وروبنز ..... إلخ. إضافة إلى وجود سيارتين، والملابس الجديدة الجيدة، والإضافات السهلة نسبيا للسوق السوداء وبضاعتها المتنوعة، كل هذا يمثل التوازن الحاد مع استعادة مايكل فوت للحرب: لقد كان ذلك مجتمعا ديمقراطيا له هدف عام هو الذى كان فيه كثير من الطبقات وحدودها معطلة (٢٣)، لقد تحدثت مسز ملبورن عن الصباحات وعن معرفتها لجيرانها فى جلسات جماعية متعددة من بيت إلى بيت، وليس بطريقة أخرى، لكن عالمها كان - مع ذلك - هو هذا العالم الذى كان كل شخص فيه له موقعه الخاص، وكما قال لورانس هاريس: إن الملكية الخاصة لرأس المال تعنى أن الأسس الاقتصادية للبنى القديمة لم تتغير ..... كما أن تقسيمات المجتمع البريطانى وقت الحرب كانت تقسيمات طبقية ..... لقد كانت الشخصية الجوهرية للاقتصاد الرأسمالى معاد إنتاجها أثناء الحرب.(٢٤)

وتربط هذه اليوميات عددا من المواقع من داخل عمق الشخصية الأيديولوجية للاقتصاد الرأسمالى، من حيث صيغها الثقافية المعتمدة على الرمزية الإنجليزية مع الاعتماد الثقافى على الدلالات الأخرى. إنها التطابقات الشخصية العائلية مع فكرة الملكية ومع الملك نفسه الذى تتم رؤيتة بوصفه رأس العائلة البريطانية الكبرى، وهو ما يصنع انتباها شديدا يتم صنعه للتأكيد على يونيون جاك (المجلوب من أجل عيد مولد زوجها).

إنها ترى نفسها وعائلتها وقيمها بوصفها نماذج شعارية تمثيلية حاملة لأيديولوجيا سائدة: لقد دعونا أصدقاءنا جيمس وإيدى للثرثرة واحتساء الخمر الساعة الحادية عشرة والنصف صباحا، لأن تعتيم أوقات الغارة جعل فترات المساء غير محتملة. ويؤكد المحرر على هذه الخاصية التمثيلية قائلا: بالطبع فإن بضعة ملايين من النساء عبر العالم قد أسهمن فى خبرة الحرب هذه، وبطرق متعددة لم تكن كلارا ملبورن مختلفة كثيرا عنهن. وبالإضافة لذلك فإن الأشكال الطباعية تقترح نمذجة للستينيات: لكونها امرأة فقد كتبت - كذلك - عن ملابسها وحديقتها. ولكونها امرأة إنجليزية فقد كتبت قدرا جيدا عن الطقس، كما أن إمكاناتها القديمة المتعلقة بالنسوية وفكرة الإنجليزية كلها كان لها علاقة بعام ١٩٧٩ بوصفه حجر الزاوية بالنسبة إلى النسوية وإلى الحاجة الوطنية. لقد تم تفصيل شهادتها بوضوح بواسطة المحرر عن أولئك العوام والسياسين والنقاد فيما يشبه التعاطف مع الموضة، وعلى الرغم من سابقتها التى طبعت من أجل حرب فوكلاند فإن كثيرا من العواطف التى تم إيضاحها قد اقتربت بشدة من الجوتشا / الابتهاج / أولادنا، وبلاغة الصحف مع صداها فى الأربعينيات. وفى الحقيقة فإن حرب فوكلاند كانت هى الجوهر الأعلى للنمط الاستعادى.

تجمع اليوميات ملاحظات شخصية مع تكرار الأحداث العامة للحرب التى يتم تذكرها من خلال راديو وصحيفة. إنه من الصعب أن نتجنب الإحساس بأن الحرب كانت معلومة- نيابة عن الآخرين - بوصفها مجازفة، كما أن تخصيص الأنباء المنتجة مع ضربات محددة (مثل الفنلنديون مدهشون، ومؤهلون لتجنب المخاوف الغريبة)، هو ما يعطى اليوميات صيغة بلاغية تشبه ما يتم نشره فى جرائد التابلويد. إن الاستخدام المطرد للضمير (نحن) يدمج الشخصية مع الأمة فى نموذج أيديولوجى تحويلى إلى صوت عام: لقد أغرقنا سفينة ألمانية فى كاتيجات بالأمس (صـ٣١)

خسائرنا الجوية قليلة بالمقارنة مع العدو - نحن شاكرون لدرجة أننا نقول ذلك - لكننا سوف نفوز - يجب علينا ذلك (صـ١٤٦). لا يوجد أى رد فعل تساؤلى،

أو ترابطات متعارضة لنيللا بلاست. لقد تم تسويق اليوميات لأنها ظهرت بوصفها تتحدث، ليس فقط عن إنجلترا حينئذ، لكن عن إنجلترا الآن[٢٥]، كما أنها كانت مبنية حول مجموعة من الافتراضات الواقعة عنوة فى شرك الأسطورة والمجازات البلاغية للماضى، بوصفها إحدى طرق إقرار الحاضر عن طريق تأسيسه على الماضى.

وهناك - كذلك - خليط من التصريح التشخيصى (المستخدم لإزاحة العاطفة) الموثوق، والذى يمكن فهمه واستطابته - لقد سمعنا هذا اليوم بعد الظهر الأخبار الجيدة التى مفادها أن ١٤٠ طائرة قد دمرت بالأمس فى الغارة التى استهدفت قصف لندن (صـ٦٢)، إنه شىء غير معقول، وباستثناء أى رد فعل إنسانى عرضى يحدث بواسطة أى وجهة نظر عن الحرب فإن انعكاسات هذه التصريحات العسكرية - التى لا تعبر بالضرورة عن الحقيقة - يصور ثقتنا فى محاربينا، كما يعبر عن العودة إلى إحساسنا بالسيطرة: "كان يجب على ألمانيا أن تدفع الثمن بعملتها الخاصة"، و"أكثر من ذلك لقد حدث تغير عظيم حيث وجود ٦٨٠٠٠ سجين حرب" و"إنها مفاجأة سارة جدا لجيشنا".

فى تعليقات مثل هذه يبدو التوجه إلى ما هو أبعد من الجيش الحالى الذى كانت الآمال متعلقة به - لقد أحسست بهذا.

يبدو ذلك رابطا مألوفا بما أسماه بارت: "الآخر الذى كانت الفضيحة تهدد جوهره" [٢٦]، وبلغة ماركس فإن اليوميات كانت دالة لأن الكاتبة، ومحيطها، استطاعت أن تفهم بهذه الطريقة: إن ما جعلهم تمثيلا لطبقة البورجوازية الصغيرة هو أفكارهم وعقولهم تلك، ووعيهم الذى لم يتشكل خلف تلك الحدود التى وضعتها تلك الطبقة لنشاطاتها [٢٧]. إنه ذلك النوع من أفضلية (النفس - الجزء - الطبقة - الأمة) التى تصنع الحدود الاستعادية للنص وشكله وختامه غير الانعكاسى المعجمى والأيديولوجى، حيث أصبحت الأسطورة خطبة مبررة معتمدة على الإطالة [٢٨]، وعندما تصبح صيغةً، فإن ذلك المعنى يترك احتمالية خلفه، إنه يفزع نفسه، ويعبر مستغلا

تاريخا متلاشيا يتذكره الخطاب فقط (٢٩). وبهذه الطريقة فإن يوميات مسز ملبورن تصبح مثل خطبة تاتشر في شيلتنهام في أعقاب حرب فوكلاند؛ تلك الخطبة التى كانت مملوءة بالصنعة وخالية من المعنى معتمدة داخليا على الدلالات.

وهناك شاهد أخير على الطريقة التي تم تفريغ المعنى بها بواسطة الصيغة البلاغية الماضوية غالبا، والتى يمكن أن نراها فى داخل الاحتفال بيوم نصر أوربا (VE):

يبدو وطقس صباح اليوم رمزيا. لقد كان كما لو كنا نحن موجودين داخل دوى تم سمعه مرة مغلفا بإيقاعات الطبيعة. تلك التى سقطت، وعندئذ كان هناك انفجار واحد عالٍ لتحية ما فوق رؤسنا ودموع المطر تنهمر حزنا وألما من جراء الحرب. عندئذ كانت نهاية الانغماس فى القتل وظهر النصر المرموز له "حيث سطعت الشمس وأسالت نورها المشرق ودفئها على الأرض" (صـ٣٧٠). من الصعب تحديد إذا كان كل من الصوت العام والسلطة المحدودة والشكل البلاغى وتجسيد أحداث الحرب فى سجل شخصى، كانت كلها جزءا من تعهد بتأييد الوحدة الموضوعية، أم أنها تمثل إزاحة ما تقوم بتكثيف حقيقة أنها - بوصفها امرأة - لم تملك صوتا عاما، وأنها كانت مهمشة وعاجزة لكنها متظاهرة بنشاط ما على اعتبار أنها هى الجزء المركزى من استعراض السلطة.

وفى عرض الأزياء الخيالى كانت تلك المطابقة مكتملة، حين ظهرت فى صورة (بريطانيا) حيث تمثيل الأمة فى صورة امرأة: "عندما أتى المساء، ذهبت وقمت بالجزء الخاص بى، ووقفت فى النهاية بوصفى بريطانيا التى كان قلبها مفعما بالحزن، لكنها من الأفضل أن تستمر أيا كانت وظيفة أى أحد فى هذه اللحظة" (صـ ١٠٤).

من المحتمل أن تكون الحرب قد تعرضت للمبالغة فى عرض صورتها، لكن هذه المبالغة لم تربط إطلاقا الانفصال التام، كما أنها قد تم تحريفها نهائيا بواسطة

الأدوار والأجزاء والأداءات وبقايا الغسيل اللغوى حيث تم تصميم أنواع البلاغة لكى تكون فاعلة دوما، ولكى تؤجل المواجهة مع الواقع فى صورة متكررة، عن طريق بنية من الشفرات الرمزية للاستجواب. لقد تم وضع مسز ملبورن من أجل أن تكون هى الأخرى فاعلة، إيجابية دائما، ولا تكون كائنة فقط هناك. إنها ترتب صورتها بإخلاص، وترتب خيالها من أجل نظرة عامة متفرسة، لقد كان هناك انكسار مستتر فى كل من الوحدة والتماسك الممنوعين من التطور بواسطة الأساطير المنتهية التى تطوق موثوقيتها الأجزاء الأساسية من التقاليد والوفاء والتفاعل الإرادى الذى يجعلها تنظر إلى نفسها بوصفها امرأة إنجليزية مجندة إلزاميا تخدم السيطرة النبيلة.

لقد كان هذا - على نحو لا يمكن إنكاره - تأمليا بصورة واضحة، لكنها قد أشارت بالفعل إلى النشاط غير البنائى المحتمل، الذى يزعزع ما ظهر لكى يكون تجريبيا، فى صورة نص جوهرى معمم يتحدث عن وحدة الأمة فى سلسلة من وجهات النظر المجردة الواثقة من نفسها بواسطة الترتيب المتسلسل للبراهين، ويمكن أن يمثل ذلك كون صوت الراوى السردى واحدا خلال أصوات نصية متعددة، وهو ليس تمثيليا بقدر ما يبدو، إنه الإحساس العام الذى لايترك حدا لمخزونه - كما يقول جرامشى - لكن اليوميات يمكنها - بالنظر إلى مافوق النص - أن تحوى المخزون الذى يؤصل نفسه ضد الكتابة المكتملة.

كان تسويق هذا النطاق النوعى من كتابات النساء فى الحقيقة واحدا من إشارات تبديل موضوع التبعية الاجتماعية إلى الاستقلال من خلال دور الأم، الزوجة، والجدة والكاتبة. لقد انصب التأكيد كله على المرأة النشيطة الفاعلة من أجل نبذ الغياب الثقافى للنوع اجتماعيا. وفى الوقت نفسه، كانت الحرب - فى انعكاسها الخاص هنا - متحلية بسمات محلية لمثل ذلك الامتداد الذى كانت عليه، فقد كان التعامل معها بوصفها شيئا عاديا، مضافا إليها الموت، كل ذلك كان مفرغا من محتواه بواسطة استراتيجية ما فوق الشخصية: الأنا الملتزمة التى ترتدى السواد فى

وقت الحرب. وفى هذا النوع الاستعادى يبدو هنالك خطر (الذاكرة الحقيبية) حيث الذاكرة تشبه حقيبة السفر حسب تعبير سارتر الذى يصك مفهوم حقيبة السفر فى إشارة إلى الخبرة التى تجلب تفسيرها الخاص معها [٣٠].

لا تترك المعالجة والخبرة والذاكرة كلها مجالا للتحليل، أو لشىء آخر غير التقليل الموضوعى بوصفه صيغة التخصيص لإعادة الاكتشاف الحالى للفردية الليبرالية الجديدة.

فى إعادة تمثيل تلك السير الذاتية عبر الراديو والتليفزيون لم تكن هذه السير منتحلة، بل كانت مبنية بوصفها تمتلك تمثيلا موثوقا به، لكن نمط كتابتها كان مسوقا بوصفه صيغة نموذجية للموضوع الديمقراطى من خلال الخصوصية والمحلية والحس العام والحرية وعدم التسييس أو التأريخ. لقد ولدت تلك السير الذاتية التمثيلية تمثيلا مجموعا يعتمد على الأيديولوجية الرومانسية للموضوعات المنتجة ذاتيا، وذلك يشبه الأغانى الشعبية، أو المشعبنة، مثل "احتفظ بابتسامتك دائما" تلك التى لم تكن هاربة من الواقع إلى الخيال فى ذلك الوقت الذى كانت فيه الأغانى منقلبة عن الواقع، لكنها كانت فى الوقت ذاته هى التى قلبت الواقعية إلى شكل المعالجة الشعبية: إنها تفرغها من مخزونها وتترك حدودها فقط، كما أنها تنسحب على مجموعة ذاكرات الحرب لكى تنساها أكثر من كونها تحاول أن تتذكرها. وتحت عنوان الاستعادة يمكن لكل شىء أن يكون موضوعا تحت أمر التمثيل أكثر مجرد التشخيص أو المعالجة الشخصية.

تعد "حرب طفل واحد" [٣١] لفيكتوريا ماس جزءا مما أطلقت عليه سوزان بريجز[٣٢]: "التذكارات الاستعادية المعاد تجميعها فى سكون" حيث يدل وصف الغلاف فى تلك الوظيفة المتعلقة بالذاكرة "حرب طفل واحد" على استغاثة رائعة لفترة النمو أثناء الحرب العالمية الثانية، حيث تستحضر ذكريات العديد من الناس،حيث تبدو بنية الكتاب منطلقة من مجاز " الحياة تشبه القصة"، وعن الطريق التحكم فى إطار العمل التقليدى يتم تطبيع الذاكرة. حيث لا يوجد وصف مأخوذ من الطبيعة الإشكالية

للاستدعاء. إن الإشارية هى افتراض متأصل فى الضعف المؤقت للنص، وفضائيته وسيكلوجيته. وتبدو الروابط وحروف العطف منتجات متعادلة وجزءا من إعادة التسجيل التجريبى.

لقد كان تحديد أبعاد النص متصورا، ومفعلا بواسطة عنوانه - إنها ليست مجرد حرب طفل، لكنها أوسع من مجرد التحديد.

إن السؤال المتضح بواسطة مثل هذه السببية والتواترية كان هو: أى نوع من السرد يمكنه أن يعكس الخبرة، أو أى نوع من المجاز الاصطلاحى فى (الحياة قصة) يستطيع أن ينقل التماسك، أو - أبعد من ذلك - أى نوع من التماسك يمكنه أن يجمع النمط الاستطرادى وما بعد الخبرة بالصور الاجتماعية والثقافية والسياسية لتماسك تلك الفترة.

يبدأ الكتاب مع يوم الطفل الأول فى حضانة الرضع، وتتألف الذاكرة جزئيا من دلالات مفتاحية: توست بارد وفرشاة أسنان ومناشف وجه نظيفة، وتكتب جزئيا: لا تكرة الصناعة كثيرا، إن بيئتنا قد عرضت مظهر مفتوحا، ريفيا فى الغالب (صـ٧).

يتبدل النص باطراد من التسجيل القاعدى إلى اللاقاعدى ينتج خطابه التاريخى الانتقالى (عبر التاريخ)، فى الوقت الذى تمت فيه أسلبة القاعدية وأبعادها حيث كانت متكلفة أحيانا فى الأساليب المميزة للتفكير الذاتى المنسحب على الأعراف فى صورة عشوائية. وأحيانا تمتلك الأساليب أثر ماضوية السيرة الذاتية فى أثناء فعل تحويل الفترة إلى أيقونة مجازية بالإضافة إلى وجود مجموعة مجازية أخرى لهذا النوع من الكتابة التى يبدو أنها تكون صيغة من الاستنكار الذاتى خصوصا فى لغة سيكلوجية. إن هذ النص الخالص كان - كذلك - يُظهر فى شكل خالص وواضح احترام الكبار (البالغين) الذين تمت رؤيتهم مشوهين وممسوخين فى صور ساخرة كاريكاتورية بواسطة إعادة بناء استعادات الطفل فى الوقت ذاته الذى يبدو فيه الكاتب مسجلا

تاريخيا: تلك الطبقة العطوف القروية التى كانت مجهزة جيدا خلال السنوات الأربعين الماضية (صـ١١).

وعلى الرغم من وجود فترات ممتدة يحاول النص فيها أن يعيد تأليف نفسه ببساطة، فإنه لا يحاول أن يحذف لحظة الكتابة. لقد كان الخطاب ظاهرا - كذلك - بواسطة أسلوب التعبير بلطف عن شىء بغيض، كما كانت الذاكرة المبكرة مستحضرة فيما يشبه الحجر الكريم مثل قطعة ثابتة وأثرية من موضة، وتبدو توقفات الزمن كثيرة جدا لدرجة أن الأطفال قد واجهوا الحرب بذاكرتهم.

"حالما أتحدث عن نفسى أنا وجو قبل أن تبدأ الحرب فإن وميضا من الأشكال والألوان تبرق فى ذهنى" (صـ١٨). هذه هى الحقيقة بالفعل، حقيقة الكاتبة بوصفها امرأة بالغة تستحضر الحرب، مع احتمال خلط الروايات بين النمط الأدبى للحكى والنمط الشفاهى مع استخدام تقنية ومضات الذاكرة بوصفها المحيط المحدد للسيرة الذاتية. إن السرد يهبط ويرتفع فى الزمن لكى يمثل الإحساس مرة أخرى: "كن حذرا عندما تجرى خلال النفق"، وترجع إلى الوراء لكى تعالج محيطها الأنثروبولوجى: "نانى، الاسم المهذب الممنوح لجدات الطبقة العمالية اللاتى لا يفضلن أن يظهر عجائز" (صـ١٩).

يتم تفصيل الفصل الافتتاحى بعناية، ويشكل المشاركين المركزيين فيه بوضوح (الأم والأخ وصديقة المدرسة والكاتبة) حيث يبدو كل شىء خاضعا للمرجعية الشخصية: "إننى أتذكر بوضوح اليوم الذى بدأت فيه الحرب لأنه اليوم الذى التقطت لى فيه صورة فوتوغرافية مع جو" (صـ٢٢). هل تتذكر اليوم بسبب الصورة؟ أم أن الصور هى التى تتذكر اليوم؟ إنها تشرح طريقتها الخاصة فى الصفحة نفسها: "بعد ذلك عندما كانت صورنا الخاصة منتزعة ليتم تطويرها، كان يتم استحضارنا نحن أيضا لكى نحدق فى الصور الغامضة لأنفسنا، وكأننا عائمون فى تجويف ممتلئ بسائل" (صـ٢٣). إن إحدى مشكلات التذكارات أو كتيبات القصاصات وأنماطها كان

يتمثل فى أنها تتفق مع الصور المطورة والمنتزعة التى تبدأ الحركة استعاديا بوصفها جزءا مما هو معروف فعلا (على المستوى الأيديولوجى أو التاريخى أو الشخصى) من المعالجة اللابنائية التى تعيد ترتيب نفسها بتتابع وسببية وفى صورة منطقية. إنها الصور التى تسيطر، ومن هنا يبدو النمط القصصى فى هذا النوع من الخطاب.

ومن الملاحظ أنه فى "حرب طفل واحد" حتى لو كانت الذاكرة والبنية السردية ودلالات الفترة المتشكلة والشفرات المألوفة كلها تعمم الخبرة وتحرك ذاكرة الناس الآخرين لمثل هذه النقطة، فإن هذه الطرق الموثوقة فى التذكر تصبح مميزة، كما أن الطرق الأخرى يتم التعبير عنها كذلك. إن السيرة الذاتية يتم بناؤها لكى تجيب على عدد من الأسئلة حيث إنها الصيغة التى يمكنها أن تذهب إلى ما وراء الشخصية، إن كيفية تذكرنا هى جزء من معالجات اجتماعية أشمل محاطة بتقاليد تجريبية سائدة، وفى الوقت ذاته يتم تقسيم الذاكرة بواسطة طفل مشابه يمكنه إدراك أنه يستطيع أن يجمل الذاكرات الموثوقه المساهمة (مثل أندرسون شيلتر) فى أثناء التركيز على تدعيم أساطير الحرب أكثر من مجرد سؤالها: على سبيل المثال باتت مخبأة مثل الكريسماس، إنها طريقة خاصة ودرامية فى تشخيص بداية الحرب، لكن الصيغة المجازية الممتدة داخل النص غالبا ما تعنى أن الإتقان قد تم تسجيله خلال الصفات وشكل المجاز الذى يقترح الذاكرات الكنائية، إنها صيغ الذاكرة التى تحل محل الذاكرات نفسها: قبعة القصدير الزائفة، وأقنعة الغاز والملاجئ، ولوحات هورليكز، وعشر زجاجات خضراء، وأسطوانات الهوية، وكل ذلك كان يمثل دعامات الذاكرة لهذا النوع من الخطاب، إن الحرب قد تحولت إلى شكل أيقونى كما فى المسلسل التليفزيونى الآن وحينئذ، والكيفية التى اعتدنا أن نعيش بها (حينئذ) تعد ذاكرة منتهية تماما، واعتيادنا هو الذى يمثل القطاع المنظم للمسلسل. إنها الترتيبات المتواقتة والمطردة باستمرار: لقد امتلكت دمى جذابة بالإضافة إلى سريرها المصنوع من الخشب بما يمثل ذكريات الثلاثينيات على وجه الخصوص(صـ٢٠). إن التمييزات

قد مثلت – فى الفترة الموضحة – تلك الشفرات النوعية التى تمثل ما أطلق عليه النص " اللحظات السحرية "

ليست مثل تلك الكلمات الإيضاحية كثيرة بدرجة كافية بحيث تمثل تفاصيل الذاكرة مثلما يحدث فى "حرب طفل واحد" التى تسجل الصوت نفسه – ولكن عن طريق التطابق – الصوت نفسه الذى يدل على صور تشبه البطاقات الإيضاحية وصيغ التساؤل. إن هذا ليس من أجل تقنيد الذاكرة ولكن من أجل تحليل بنيتها واستخدامها الممكن، وخصوصا التشفيرات المتكررة لطفولة الحرب؛ مثل الحجاب المازح وبطاقات الهوية، وصناديق أقنعة الغاز.

لقد كانت خبرة الجلاء فى ويلز الشمالية مؤثرة ولها صدى أحدث أثرا فى ذاكرات أخرى مشابهة. ولا توجد هنالك محاولة لإضفاء السحر مثل الخبرة الأولية للمدرسة، حيث كان المنهج المستخدم مرتكزا على مادية الرسوم الساخرة للبالغين مختلطة بمحاولات لبناء الذاكرات عن الآباء المبعدين، وجذب الانتباه بالصورة والرائحة بما يمثل استراتيجيات كنائية: "لقد رسمت بحيوية على كهف ذاكرتى"، هذه الذاكرة المادية التى صنعت اتصالها النشط مع مهاراتها الفنية التى صاغت أسس نجاتها من شمال ويلز. إن النشاط لا يشبه معالجة إعادة البناء التى تشخص الكتاب مع تأكيداتها على الطريقة التى كان الماضى فيها معدلا. هناك العديد من الطرق الواعية أو اللاواعية. ومجازات المنهج الاستعادى هى التى تساعد على إعادة تأليف الحاضر فى لغة متوحدة، خاصة مع زيادة احتمالات إزاحة الجيل بواسطة الستينيات والسبعينيات التى يمكنها أن تدرك نفسها عن طريق تلك اللغة. إن النمط الاستعادى هو واحد من أصوات متعددة تعبر عن الأربعينيات التى كانت تسمع بتناغم. وعلى المستوى السردى نحن لا نقوم بالتركيز، بل نستدعى القطع الجامدة لتقع تحت تأثير خاص وننظمها فى صورة سرد.

عندما عادت الطفلة إلى منزلها يبنى النص اللحظة دلاليا عن طريق لغة التكرار: الصور القديمة نفسها كانت على الحوائط. الطفل الصغير فوق رؤوسنا مازال يزحف

نحو دلو الفحم ليأكل منه، الطفل الصغير نفسه في مواجهه النافذة وقد سرق المربى كما يفعل عادة. (صـ٨). إنها دلالة تشير إلى العودة فقط إلى إجازة الأسبوعين، ليس لذاتها لكن من أجل احتماليتها بوصفها ذاكرة. إن النوع الاستعادى كان مبنيا بصورة مشابهة حول شدة التركيز على المكررات والمخططات والتشابهات الواقعة "داخل الزمن وخلاله" بوصفه "كان يفعل ذلك دائما".

وعلى أية حال فإن اختلاف التأكيد والتفصيل في النوع كان يمثل الظاهرة البنائية التي تقسم وتؤلف الشفرات التذكرية في صورة أقرب إلى التوزيع الأوركسترالي، إنها طريقة لفصل مواطنة محتوية في الزمن. خاصة إذا كان ذلك الوقت معروفا - بصورة ما - بوصفه متناقضا ومأزوما. إن النمط الاستعادى هو صيغة ثقافية لترتيب الأزمة، من خلال معاني حفظ التوازن والحد من القلق. لقد كانت الحرب أقل أهمية من الطريقة التي يتم بها التعامل معها. كما أن تذكر مجاز الحرب يسيطر على وسائطنا الثقافية للسياسة. لقد كانت الطريقة التي تم بها تشفير فقر العائلة مشوهة لهذا الفقر بوصفه خبرة سياسية، حيث تم توزيعه مرة أخرى بلغة وعي الطفل، حتى فقد دلالاته السياقية. إن الذاكرة الطفولية عن الحرب كانت أكثر أهمية بوصفها جزءا من نوع الذاكرة الطفولية: أتذكر الأيام الذهبية، قبل أن تبدأ الحرب، وجسدى قد بدأ في خداعي، عندما كنا نحن الأولاد والبنات متشابهين في الصلابة واللون البني، وأقوياء لا نعرف الاستسلام (صـ١١٣). حينها تم تحويل الحرب إلى لحظة تمهيد للبلوغ خارج زمن الاختلافات النوعية، والبنية البطريركية والعمر الذهبي الخادع، إنها فترة فاصلة: لماذا كانت الحياة في الواقع تقوم على كراهية الرجال (صـ١٢٠)، وكجزء من هذا القسم "الفصل الثالث عشر" وجدت البصيرة الأخرى التي تنير النمط الاستعادى:

كان هناك- بالتأكيد - المكان الحقيقي الذي كنت تملك فيه الإحساس بأنك في نهاية الفيلم، حيث ترتفع الموسيقى، وتحدث لك وخزات خلف عينيك، أو حالما تحس

حينما كانوا يلعبون لعبة "مجوهرات مادونا" فى بداية سلسلة من الساعات الطفولية، إنه كان ذلك المكان الذى كان كريها، وفى يوم من الأيام سوف أترك المنزل وأجد مكانا يشبه ذلك (صـ١٢٠).

ينشر النص ويبعد (معا) ذلك الإدراك الرومانسى المنسحب من شفرات القص مع تماسكها، ويركز الحنين إلى الماضى على مكان مثل هذا، ولا يمكن لهذا المكان، بوصفه دالا على الزمن، أن يكون مستبدلا على الإطلاق. إن النص مبنى بوصفه طقسا من مقطوعة، وبوصفه صيغة طقسية متعلقة بالحرب، تحول الشخصية من طفل إلى امرأة، ومن البراءة إلى الخبرة، كما أن ما يتم تذكره ليس هو الزمن، لكنه زمننا نحن حينئذ، شبابنا، حيث يبدو حضور الحرب غير مباشر فى هذا النمط.

يشكل الفصل الأخير من هذا الكتاب قراءاتى الخاصة لتشفيره المعقد ليوم النصر VE Day مع بداية عهد فيكتوريا : لقد تم التقاط الصور فى هذا اليوم، والأنا لمعت بصورة واضحة مع الكعكة ... إنها الحالة التى قد تجعلنى أظهر لكل الأجيال القادمة بوصفى طماعة (صـ١٢٣)، لقد أسلبت هذه التعبيرات الوعى الذاتى، ذلك الذى قد وثب خارج الإطار بما يعد المظهر الأكثر تأثيرا لمنهج النص. وقد استمرت هذه الأسلبة فى الفترة الكنائية حين عطلت فيكتوريا خبرة الحرب كلها. لقد كان المنهج قطعة معقدة - ميتافيزيقية فى أغلب الأحوال - من الفطنة والدهاء، وكانت الذاكرة كلها عبارة عن إدراك فضائى حينئذ انتهت الحفلة.

لقد تم بناء الكتاب بالكامل حول سلسلة من الصور الساكنة: إن "حرب طفل واحد" ليس فقط ذاكرة، لكنه كان دائما بحثا لإيجاد المجاز والتطابق والشفرات الصياغية حول هذه الذاكرة. وبتشويق كثير؛ لم تكن مجرد "حرب طفل واحد"، لكن الحرب قد تمت رؤيتها أيضا بوصفها طفلة، لحظة ممتدة الفضاء سابقة على الدخول فى الزمن. لقد كان الكتاب قادرا على التخصيص المتقلب بين ما هو عام وما هو قومى، إذا ما قارناه ببرنامج "ساعة المرأة" الإذاعى - بوصفه جزءا من نطاق الوعى،

أو كان قادرا على التخصيص العكسى بسبب من النمط الممتد لصيغ معالجاته الواضحة وتوضيح إنتاجه، على الرغم من أنه يجعل صيغه التمثيلية صيغا إشكالية عن طريق توضيحها بوصفها صيغا تمثيلية، وهذا لا يحتكر القراءات داخل المشاكلة الخاصة حيث تمت البرهنة عليها بواسطة وضعها داخل تسلسل - فى ساعة المرأة - واحتمالية إسباغ سمات الطفولة على الحرب، وإفراغ موتها وتخريبها من محتواهما.

إن إحدى المشكلات الواضحة فى كتابات مثل "حرب طفل واحد" هى أن الحرب قد أصبحت ببساطة مجازا، أو مجموعة من الدلالات الفعلية الظاهراتية، كما أنه قد تم تخصيصها كذلك فى داخل الذاكرة الشعبية، تلك التى تكون موضوعة فى الطليعة ومسوقة بواسطة المعالجات التجارية والبنى الوسيطة النوعية والمكررة لما هو عام أو قومى وما يتعلق بذاكرة كل منهما، وحتى لو كانت الصيغة الثقافية الخاصة مبنية حول الخاص فإنها ترتبط بالعام وتسهم عن طريق الصور فى مواجهة المرأة، ووثوقية الخطاب العائلى. إن الحالة ليست بلا تعارضات، حيث إنه قد تمت البرهنة عليها بواسطة "حرب نيللا لاست" كما حدث - أيضا - من خلال عدد من إنتاجات الراديو والتليفزيون مثل "هزيمة هتلر النكراء" لديفيد هيرز(١٩٧٨)، و"ذكريات عن السهول الزرقاء" لدينس بوتر (١٩٨١)، و"الريف" لتريفور جريفيت (١٩٨١)، وكذلك المسلسلات الدرامية مثل : تانكو. ولا يوجد أى واحد من هذه المعالجات - على أية حال - يعمل داخل اصطلاحات أو أعراف نوعية - مثل قوالب الشخصيات والحالات والعلاقات. إنها تستنطق القوالب التاريخية، وتستنطق بنى النساء فى النوع الاستعادى المعمم، وفوق كل ذلك تتمركز فوق السرد الإشكالى - صيغيا وتيميا - حيثما تدل الفترة ماديا على افتراضات ثانوية.

فى الاستعادات النوعية تسيطر الدلالات المادية على البنية السردية التى تعتمد على حركتها وتيماتها وتشخيصها للدلالات الثقافية والمعرفية الثابتة والإشارات الثقافية ما قبل البنائية للإحساس العام.

لا يمكن - إذن - الجدال حول أن الاستعادات الحاضرة للحرب العالمية الثانية قد استطاعت أن تجلى الأيديولوجيات المتنافسة والمتعارضة، لكنها - فى صيغها الشعبوية - كانت قد ارتبطت بنمط من إعادة التوفيق واتحاد الصورة والتيمة، ليبدو ذلك سؤلا للصيغة الثقافية والمنطقية لا يحول دون استقبال الاختلافات والتغيرات. إن هناك دائما مخاطرة فى إسقاط الذاكرات التى يتم أخذها بعيدا، ويستعاض عنها بواسطة ذاكرة رقيقة موحدة، لكن الوسيط الثقافى لا يملك القوة لمحو الخصوصية، وعلى نحو منعكس تقوم ذاكرة الشارع بمحاصرة فضائها بواسطة الدمج والإبعاد.

لقد كانت آثار الحرب معقدة، حين كانت مستمدة من وحدة قومية عبر طبقية تستند إلى الشخصية البريطانية، حيث لا أحد من تلك الأطراف يتمتع بموقع غير مختلف عليه فى إعادات البناء الحالية لتلك الفترة، لكن هناك محاولات منظمة - فى الأعوام القليلة الماضية - كانت تحاول أن تقتطع التقدمات السياسية والمتعلقة بالرفاه للفترة من ١٩٤٥ حتى١٩٥١، والتى تم استحضارها بواسطة الحضور الديمقراطى والراديكالى فى أثناء ما كانت الحرب تمتلك معنى يشير إلى أن التمثيلات الأيديولوجية الرائدة تنزع إلى أن تكون معا فى موقع الدفع. إن كتاب أندرو ديفيز "أين ذهبت الأربعينيات" (٣٣) المكتوب فى عام ١٩٨٤ كان محاولة لتغطية مظاهر الحضور تلك للذاكرة المعاصرة عن طريق النظر إلى موقع الخيال المعاصر والسائد داخل لغة التطورات السياسية لفترة ما بعد الحرب المنبنية حول الحرب الأمريكية - بلاغيًا - وحول السيطرة الأمريكية. كما أنه من الصعب أن نفكر فى الحرب داخل تعقدها، لأن كثيرا من مظاهرها لم يعد يمتلك الحضور المتواصل فى المفردات الجماهيرية، لذلك فإن المظاهر المتجذرة بعمق هى التى تمتلك الكثير من الافتراضات المجازية، ومن ثم يصبح من الصعب عليها أن تستدعى أى فضاء مادى أو فعلى على الأقل فى الهوامش والملاحق.

ويمكننا أن نقرر بثقة أنه من غير المستطاع امتلاك إرادة التفكير فى الصيغ الشعبوية على المستوى الأدبى، بسبب من سيادة الصور والمجازات السلطوية، حيث

إن الرجوع إلى أوائل الأربعينيات ومنتصفها يقتضى قفزة هائلة للخيال، لأن المواقف الموثوقة المفتقدة اليوم أو التى يتم تجاهلها كانت حينئذ تنتمى إلى الحس العام، وكانت فى الغالب يتم التعامل معها بوصفها مسلَّما بها. لقد كان ذلك معروضا ببساطة مثل البراهين الأخرى فى الكتاب، وهو ما احتاج إلى صرامة تحليلية للتعامل معه، لكن كل ذلك يقترح - على مستوى عكسى- أن الأشياء العديدة التى كانت موجودة فى أوائل الأربعينيات أو منتصفها قد أصبحت مفتقدة أو متجاهلة اليوم، وذلك من خلال الصور المسكوت عنها للأربعينيات، التى أصبحت تنتمى إلى الحس العام (٣٤).

كانت بلاغيات السلطة عبارة عن ظواهر مبنية بنشاط، كما أن الفضاءات اللغوية كان يتم التفكير فيها بصورة مسبقة فى مستقبل ما بعد الذرة، الذى لم نفكر فيه بعد لقد تم إفراغ الحرب العالمية الثانية من رعبها ودمارها (مع الإبقاء على ذكر الموت فى صور إحصائية)، وهو ما يمد مثل هذا السيناريو بالتصورات القديمة. إن لعبة الحرب مازالت - على المستوى الجماهيرى - مجرد لعبة حرب [حيث انتشرت عموما فى صورة ألعاب الكومبيوتر اللامنتهية، وفى صورة مجتمعات ألعاب الحرب]، فى الوقت الذى يقوم فيه برنامج مثل "خيوط" Threads ١٩٨٥ بتذكر اهتمامات القناة الثانية فى هيئة الإذاعة البريطانية. إن جزءا من المشكلة يكمن فى أن الغموض النسبى للنمط الراديكالى - الديمقراطى، والذى من الصعب علينا أن نتخيله، قد كان إشكاليا بعمق - بلغة البنية النوعية - لأن الذاكرة السائدة يمكنها أن تستعيد عددا لا نهائيا من الصور النوعية المتكونة بالفعل والمنسحبة من قصص ما بعد الحرب والنشرات الإخبارية الأرشيفية المعاصرة التى تمت صياغتها بعناية، وتم تحريرها وتصحيحها بوصفها جزءا من استراتيجية دعائية، إن الذاكرة السائدة كانت - حينئذ - موصوفة بالفعل فى سرود فعالة، فى الوقت الذى امتلكت فيه الراديكالية اقترابا محددا من سرديتها الخاصة، حيث إنها لا تملك لا قصة ولا صورة فى أى إحساس جماهيرى، على الرغم من أن "البذور المتجمعة" لجيم آلان (من إنتاج القناة الثانية من هيئة

الإذاعة البريطانية عام ١٩٨٣) قد حاول إنتاجهما (القصة والصورة) معا عن طريق عرضه للفترة من ١٩٣٦ حتى ١٩٤٨ بوصفها الاتصال - نقطة الوصول - الذى تم التعامل مع الحرب من داخلها بوصفها إعاقة لحظية. ولم تكن هذه المقاومة ضد الاتصاليات - ببساطة - مجرد نتيجة إعلامية لكنها جزء من سياسة خارجية كافحت ضدها أينما كانت، وحيثما كان يتوجب على الأحداث الفارقة القديمة أن تكون متموقعة داخل فضاء هذه السياسة.

لقد كان تسلسل "ألين" الدرامى معزولا نسبيا، من أجل محاولة بناء التاريخ الجماهيرى للثلاثينيات الجائعة، كما كانت الحرب مزيلة لكل البنى القديمة، وأصبح ما بعد الحرب تقويما جديدا. إن الجداول الثنائية المتعلقة بالحرب فى هيئة الإذاعة البريطانية قد حدت من أثر تدخلها فى مواجهة إعادة التخطيطات المتعددة، والتى شكلت مواقع جديدة للتاريخ - مقارنة بكل من كوك وستيفنسون فى السقوط المفاجئ - حيث تم تجاهل عام ١٩٤٥ واستدعاء الحرب بوصفها ممثلة للأسس المجازية التى قام عليها الاتجاه المحافظ الجديد، حيث أعادت مغامرة الأخذ بالثأر اكتشاف التفاوت وقوى السوق والسياسة التى لا تقوم على الإجماع داخل الصيغ الشعبية القائمة على التقاليد، وكما يقول ديفيز فى "بريطانيا هذا اليوم": فإن كل الإجماع الذى نشأ عن الحرب كان تحت تأثير الوقوع فى دائرة الخطر. والرفاه وأفكار العمل للجميع والقطاع العام.(٣٥)

لقد أصبحت الذاكرات الإرادية للفترة - مع استثناءات قليلة - مهمشة ومتشظية ومقصورة على التمثيلات المحلية - وكما يقول أنتونى بارينت - فى الجارديان - فإن عام ١٩٨٥ قد أصبح عام الذكريات السنوية، حيث يدين جزئيا إلى الاحتفال الرسمى الكبير بإنزال النورماندى، ذلك الذى تم تقديمه للجمهور فى العام السابق لكى يبعد ميراث النصر فى الحرب العالمية الثانية عن أى ارتباط مع الاتحاد السوفيتى.(٣٦) وهو السبب الذى أوجب الاحتفاء بالذكرى السنوية للأربعينيات أكثر من اللحظات

المعتادة. إنه من الصعب أن نثبت ذلك الاستثناء الذى يعلى من قيمه التهجير والقذائف الثلاثية، وتكاثر القواعد الأمريكية فى بريطانيا، والاحتياج المحتمل لشرعية ثقافية، ومجموعات من الشفرات والأعراف التى يمكن معها أن يكون كل ذلك دالا وشعبوى الحضور.

أصبحت الذكريات السنوية لهيروشيما وناجازاكى محتفى بها فى تنوع واضح، لكن تأويلا واحدا مميزا قد أظهر ما يحدد ويشرع استخدام القنبلة الذرية. إنها بنية افتراضية تقوم على حضور أولادنا فى اليابان - وهى التى كانت مستخدمة - استعاديا - لتنشيط أثر تلك القنابل، وهو ما مثل سلطة افتراضية موثوقة، تؤدى إلى احتمال استخدام آخر محدود لمثل هذه القنابل فى وقتنا الحاضر، وبعبارة أخرى، فإذا كان الناجون من القنبلة الذرية قد تم تسجيلهم بلغة ذاكرة الحرب الخاطفة، فإنه قد تمت معالجة فكرة الضربة الأولى - الوقائية - دراميا بتأثير واسع (حيث إن موت ٦٢٠٠٠ يابانى يمكنه أن ينقذ مئات الألوف من البريطانيين) مما أدخل هذه الفكرة إلى خطاب يمكن التفكير فيه، وبه، كما أنه من الممكن الحوار حوله. إن الصورة المكررة لفطر الغراب أمكنها الآن أن تتمتع بالألفة، حيث إنها تمثل فقط صورة أخرى دالة ماديا فى الغالب على الفترة، إنها أيقونة - صورة ثابتة، وبالتالى فإن هذا يجعلها داخلة فى السياق، حيث يتم تحريكها وتوجيهها لتقوم بدور واضح داخل فكرة التأويل اليمينى لمعنى الضرورة.

لقد كانت هذه الأفكار جزءا من حملة لإعادة تنشيط مثل تلك الرواسب، والروابط المنطقية، حيث أصبحت جزءا من فكرة الاسترجاع الثقافى والسياسى الذى لا يمكن مناقشته أو سؤاله، لكنى أود أن أوجز بالعودة إلى ما سوف يبدو على السطح ليكون قطعة ساخرة من الكتابة: كتاب ستانلى روزويل "لامبث فى حرب"[٣٧] الذى لم تتم طباعته تجاريا، ولكن ضمن سلسلة المشروع التاريخى للجمهور عام ١٩٨١، وذلك على الرغم من كونه قد كتب بعد الحرب بفترة وجيزة.

كان روزويل عاملا فى مجال الدفاع الحضارى، ومعلما لم يبلغ درجة الأستاذية، وكانت مذاكراتة تركز على نشاطه فى الحرب الخاطفة، كما أن الوصف فيها كان ينتقل إلى داخل التحليل وخارجه، وألى داخل الزمن وخارجه، لكن قوته تقع فى رؤيته الخاصة فوق الواقعية لخراب الحرب، تلك الرؤية المرتكزة على محددات الاقتصاد الأحادى، لكنها فى الوقت نفسه قادرة على إحداث تعميم أوسع بسبب تسجيلها الجرافيكى للتشويه والموت والفقد والألم اللانهائى:

لقد كانوا مقذوفين هنالك بسبب الانفجار، لقد فقدت الرؤوس والأوصال، وكانت هناك حفرة منزوعة من البناء بسبب الشظايا الخارجة من القنبلة، لكنى لم أفكر فى أننا يجب أن نسحقهم. إن الأشياء القليلة التى يمكن تمييزها قد تمثلت فى يد رجل بخاتم منحنى فى الأصبع، وقدم امرأة فى حذاء على إطار النافذة.

لقد كان هذا - على المستوى الأدبى - خيالا قائما على تقطيع الأوصال، وكان يعد طريقة مؤثرة لتفنيد تلك التذكارات القائمة حول الأسرة المالكة وأرشيفات النشرات السينمائية فى وقت الحرب، والتى كانت مكررة بشدة لتقدم مناظر وقت الحرب. إنها صيغة التشخيصات التى تتحدى التجريد، والتشخيص الذى يخدع الذاكرة الشعبية.

انها تبنى دلالاتها الخاصة خلف تقاليد التذكر، حيث تتقاطع الصور، ليس فقط فى كونها حالية، ولكن أيضا بسبب من أن صيغتها المنتشرة كانت مشبعة بالمعانى والسياقات والإتقان، لقد كانت ممكنة التذكر لأنها سجلت ما مثلته - الموت والألم والفظاعة - وليس من أجل خصائصها التذكرية. ففى الحقيقة كانت هذه الصور غير مرتبطة بفترة محددة، بل كانت متحررة من مواقعها بوصفها دلالات مادية وفعلية مبسطة.

إن التصوير الأيقونى للحرب لم يكن يتمتع بالسمات المحلية، فقد كانت الكتابة هى الكابوس: إنه الفوسفور السائل الذى تساقط عليه وحافظ عليه منيرا. كان يجب

علينا أن نغطية بقماشة مبتلة لكى نحول دون هذا عندما يجف، كما وجب عليهم أن يمدوه بقبعة خاصة بها نشارة مبتلة تبطنها من أجل دفنه ..... أشكر الوضوح فإنى لم أر ما هو أكثر من هذا. (صـ٢٩).

إن خيال الحرب الذى كان بمثابة حضور للنوع الاستعادى تمت تصفيتة وإبعاده عن طريق إسباغ سمات الفترة ووضوحها فى صورة أشياء مادية مرئية مثل الملابس والوجوه، والأبيض والأسود، ومعدات الحرب، وفى صورة أشياء مسموعة مثل اللهجات والأصوات والأغانى، حيث كانت الماضوية هى الصيغة الثابتة لإزاحة هذا الخيال تاريخيا، وقد كان من الصعب أن نسبغ الصفات الجمالية على وصف روزويل للموت بالفوسفور السائل، أو أن نشير إلى أنه خارج الزمن؛ إنه ذلك الذى يحدث داخل الزمن، ذلك المظهر المتصل للكتابة الذى يشخص نمطا لابنائيا. إنه ليس بالموضوع السهل، لكن الأهم هو الطريقة التى تظهر بها كيفية هذا القول لتأخذنا إلى ما هو أبعد من القبض على أى استعادة نوعية محتملة:

فى طريق عودتنا استطعنا سماع البق العابث المقترب منا محدثا أصواتا انفجارية قصيرة، مثل الدراجة البخارية، وفى مواجهتنا على الناحية اليسرى رأينا بيتين متشابهين. كان هناك رجل يقوم بالحرث فى الحديقة الجانبية، وفتى صغير يجرى فى قناة الحديقة باتجاه المنزل مع حقيبة مدرسية فوق كتفه، وفى فتحة الباب كانت هناك امرأة تستحثه أن يجرى إلى الداخل، لقد تم إغلاق محرك طائرة الغارة، ونحن قد جثمنا فى انتظار السحق، لقد انزلقت ومرت بجانبنا، وتم تدمير البيتين تماما فى غضون ثوان معدودة، وكان هناك انفجار مدو وسحابة من الغبار على شكل فطر الغراب. كل شىء راح سدى، لا منزل ولا رجل ولا صبى ولا أم، ونحن التقطنا ثلاثة صناديق للقمامة وملأناها بالقطع فى محاولة لمطابقة الطريقة التى كانوا يخمدون بها الغبار.(صـ٣٢)

يمثل النص السابق نمطا شاملا من الكتابة المعتمدة على دلالات ذات علاقات أيديولوجية بها، وتدخل في حالة من العلاقات الحركية بواسطة استخدام الأفعال المستمرة الدالة على الحاضر. والنشطة التى تسيطر على النصف الأول من هذا النص، وعن طريق جعل الحرب هى الأساس البنائى للسرد. وباستثناء " الإخماد " فإن كل الأفعال فى النصف الثانى كانت فى الزمن الماضى حيث دلالة الانقضاء لتبدو حادثة خارج الزمن، خارج إيجابيات النصف الأول حيث الصور الحية الحركية.

لقد تضمن الضمير (نحن) أولئك المشاهدين المهددين بواسطة البق ذاته، وحتى فى الحركة الوظيفية التى كانوا يجمعون بها القطع الثلاثة - وهو ما يقترح مجازيا ثلاثة أشخاص: رجل وامرأة وصبى، فى شكل تشفير أسرى، حتى لو لم يكونوا يمثلون أسرة واحدة.

إن منزلية الصور، وإحداث صوت مثل الدراجة البخارية، والكتابة غير المجازية نسبيا تركز على الحالة وتقترب منها، حيث لم يكن هناك باستثناء البق أى دلالات على الفترة الزمنية؛ حيث إن الكتابة تضع الحدث فى الزمن ومن خلاله. إنه التزامن والتواصل، حيث يبدو الحضور الحاسم فى هذا الجزء من النص منصبا على الزمن المستقبل، ويتضمن استخدام صيغة المضارع المستمر ذلك، لكنه مع ذلك يتم إبطاله عن طريق الزمن الماضى المسيطر على النصف الثانى، مع أن الصورة الوظيفية هى - فقط - التى كانت مشفرة بفاعلية حيث فكرة إخماد الغبار التى تساعدنا على المطابقة، كما أنها قد تم وضعها باهتمام كاف فى جملة تأتى بعد الحدث الذى قامت بالتعامل معه ببساطة: "التقطنا ثلاثة صناديق قمامة"، ولذلك فإن السرد المتواصل (الاتفاقى) لم يكن مبنيا ببساطة وبتوال يؤدى إلى الجملة الأخيرة.

لقد كانت فظاعة البق ممتدة، كما كانت آثارها محددة - كل ذلك فى غضون ثوان - كما أن استخدام التعبير (سحابة قطر الغراب) كان منسحبا من هيروشيما والخيال المتعلق بها. لكنها هنا تمت صناعتها بواسطة عبر مكانيتها الناتجة عن مخالفة اليابان للترويج الغربية.

تؤكد السمة البريطانية للخيال ذلك فى أثناء ورود العبارات المجازية التى تعمم الأثر الذرى بالقدر نفسه الذى تموقعه به فى إحداث صوت مثل الدراجة البخارية .

تمنع البنى المعاصرة والمرئية لهذه الكتابة المشهد من أن يصبح ثابتا، أو بمثابة صورة جدارية للفترة، كما أن تعزيز هذه الكتابة يكمن فى استمرارها وبنيتها المتوازنة حيث الصوت والحركة فى النصف الأول يقابل الصمت والسكون فى النصف الثانى، إضافة إلى أن الحدث فى النصف الثانى يكون تقريريا خبريا، كما أن الغبار السلبى - الذى كان سلبيا - يصبح إيجابيا وفعالا - حين يحدث صوتا - إنه تصويرى لكنه ليس صورة، متضافرة مع الـ (لا بيت، لا رجل، لا امرأة، لاصبى) معا فى وقت واحد. وفى الوقت نفسه يتم إسباغ صفات كونية على الموت العاجل المباشر لـ ٣٥٠٠٠ شخص من ناجازاكى. إن الخراب لجانب يصبح خرابا للجانب الآخر، كما أن الأثر المعمم للحرب سيكون منسيا ومتغاضيا عنه، مثل العادات القديمة، عن طريق تذكاريات إعلام لا يقوم بتشفيره. لقد كان وصف روزيل أدبيا، ومؤقتا على المستوى الزمنى باستمرار: "الرجل مازال يحفر، والولد مازال يجرى فى قناة الحديقة، والأم مازالت تستحثه".

لقد فصل الكثير من ذاكرات الحرب الجودة الإنسانية الموضحة من سياقاتها المحددة، وهو ما جعل كتابة روزويل تعيد الاتصال بتلك الذاكرات عن طريق تلك الإيقاعات التى تبنى الحياة فى الزمن، والموت خارج الزمن. إن الحرب تفرغ فردية الاختيارات، وهى النقطة التى من الممكن افتراضها فى النشيد الدينى "أو سوف تموت؟" لتركيب الاختيار. وتذكرنا كتابات روزويل بالحقيقة الوحيدة التى تسببها الحرب فى هذا المستوى، والتى تنشر الخيال واللغة اللذين لا يستطيعان أن يكونا مقيدين إلى الحرب العالمية الثانية، لكنهما ينفتحان على الخبرة الكلية والحرب:

إنك لا تستطيع أن تعلق الأوسمة فوق الأوصال المقطعة.

الخاتمة

البداية ... مرة أخرى

يفترض فى الماضى فعلا أن يشغل حيزا فى ذاكراتنا، وموقعا فى ذاكرات أخرى، ذلك الماضى الذى لا نعرف عنه شيئا لا ريب فيه، ولا نعرف حتى أنه زائف[١].

إن استراتيجية واحدة مهمة هى التى قد تم استخدامها للحفاظ على السلطة فى المستوى الرمزى، وهى التى كانت محاولة لاستعمار ذاكرة الجمهور عن الماضى، من أجل إزالة الاحلام والطموحات الأخرى التى كانت متوافقة مع حالة خاصة من التحديد الأيديولوجى. إن التاتشرية قد أبدعت مساحة فارغة من حياة الجمهور، وملأتها بالصور العامة عن الماضى المميز قوميا، وعن أولئك الناس الذين بنوا حياتهم الخاصة بطريقتهم الخاصة، وذلك فى أثناء إبعاد الجمهور عن الماضى الفعلى.

وحيث يشير كتاب "لامبث فى حرب" لكتابة ستانلى روزويل إلى أنه من الممكن – على أية حال – أن نخصص ونصنع إحساسا ما من أجزاء من الذاكرة القومية والثقافة القومية، فإن الطرق التى كانت نقدية – فى هذا الإطار – لم تكن تفاعلية. إن عمله بالموازاة مع الصيغ الأخرى التى سيتم اختبارها فى هذه الخاتمة، يمثل نوعا آخر من الترابط الثقافى لما تم إيجاده، فيما أطلق عليه باتريك رايت: الذاكرات المصادرة[٢]. لقد أصبحت الحرب العالمية الثانية ذات موقع خاص لتفنيد الصور الملفقة عن الذاكرة، كما أن عددا من البرامج التليفزيونية – التى غالبا ما تكون مجرد انعكاس – قد عرضت طرقا اختيارية للنظر إلى الفترة، بوصفها طرقا للتوكيد، تؤرخ مثلما تصنع الذاكرة .

بدأ معرض الصور الفوتوغرافية الذى أقامته حنا كولينز عام ١٩٨٤ عمله من داخل الاستعادة المشابهه للتركيز على الذاكرة المحلية الإشكالية بوضوح وعملية. كما أن فترة ما بعد الحرب مباشرة - والتي كونت أسس ما سمى بالترسيبات والإجماع - كانت بالفعل قد تم التخطيط لها من أجل التحليل المتأنى، وليس فقط طرق تبرير الليبرالية الجديدة.

لقد كان التليفزيون بارزا مرة أخرى فى هذا النوع من المعالجة فى برامج مثل "الآن انتهت الحرب" (١٩٨٥): المأخوذ عن رواية تم طبعها عام ١٩٨٢ لروث أدلر (لنبدأ مرة أخرى)، وهى التى اتفقت مع بعض الترابطات الشخصية الناتجة عن آثار الحرب، والتى تأخذ فى الصدور بخصوصية مع بنى النوع الذى صاغ أسس الافتراضات المختبرة فى الفصل الثانى[٣]. وكطريقة لعرض استعادة أخرى للذاكرة، وابتكار الماضى الشخصى والقومى فى برنامج هيئة الاذاعة البريطانية بالتعاون مع B.F.I (*) من أجل الذاكرة عام ١٩٨٦ وهو ما سوف يكون مستخدما بوصفه حيلة نقدية.

أما المسلسل الثالث لـ LWT(**) فقد كان "صناعة لندن الجديدة" (١٩٨٥) وقد ركز على الفترة من ١٩٣٩ حتى ١٩٤٥ حيث لندن فى أثناء الحرب[٤] أما البرنامج الثانى: "الصراع من أجل لندن" فهو مفعم بمواجهة المعركة الخاطفة ليس من أجل إنكار مكانها فى الذاكرة الجماهيرية، لكن ليعرض الوصف الأكثر تعقيدا الذى يتحدى الأساطير المختارة التى تخصصها من أجل شكل جديد للروح البريطانية.

كانت المشاهد الأصلية المتعلقة بالزمن (حيث يبدو اللون الأزرق الباهت متخليا عن بعض العادات المرافقة للفترة) موضوعة إلى جانب الصوت الأعلى والبنية

(*) British Film Institute جمعية الفيلم البريطانى (المترجم).

(**) London Weekend Television تليفزيون لندن (المترجم).

الشفاهية للتاريخ المبنى من خلال وجهات نظر جمهور العمال الذين كانوا يعيشون فى أقصى الشرق.

يعرض البرنامج مدى كبيرا من الصور عن الحرب التى تأتى من المعنويات المرتفعة بوعى، حيث وزارة الاستعلامات وأفلامها وأفلام النشرة السينمائية البريطانية قد أكدت على البطولة وأسقطت عدم فعالية وعدم كفاءة الإعدادات الدفاعية وعدم ملاءمة التسرع فى بناء ملاجئ من الغارات الجوية، ومثل العديد من الصور الأخرى عن الفترة، كانت ملاجئ الغارات الجوية ممثلة أساسا فى فكرة العزل بوصفه صورة بلا سياق. لقد كان النضال من أجل لندن يعيد ويعرض الكيفية التى يجب أن يزاح عن طريقها الحنين إلى الملاجئ، فلم يكن البرنامج مجرد تمرينات على عدم النوم، حيث إنه يبرهن على محددات الروح الاجتماعية المأخوذة من الأمة بوصفها أسطورة اجتماعية، وهو فى الوقت ذاته قد أحيا صورة الدماء والتخريب والأجساد المفقودة من خلال الاحتفال بالذكرى السنوية ليوم النصر الأوربى.

لقد كانت سنة ١٩٤٥- فى صيغ مختلفة مثل الحرب تماما - موجودة فى الموضوع من أجل ثورة نقدية، حيث إن العودة إلى الوراء، إلى سنة ١٩٤٥، فى شكل يخالف النقد سيقوم بتركيب مجموعة من الأخطاء التى تم الوقوع فيها من قبل:

لقد تضاءل إجماع ما بعد الحرب المبنى على التوظيف الكامل والرفاه عن طريق سيطرة دعم الجماهير، لأنهم قد رأوا - أولا - أن هذا الإجماع لم يحتو فى داخله على أى عنصر من عناصر الانتقال أيا كان، وثانيا لأنه قد سقط حتى إذا تم قياسه بواسطة معياره الخاص(٥).

لقد استخدم برنامج هيئة الإذاعة البريطانية: "الآن تنتهى الحرب" بصورة مثيرة زمن المضارع فى عنوانه ليقترح أن العديد من النتائج التى قد وجدت بواسطة عام ١٩٤٥ لم تكن موضوعات للحنين أو حتى أنها فى حاجة لتكرار بسيط، لكنها موقع لاستمرار النقاش الذى يحتاج دائما إلى أن يكون متواصلا(٦).

وبالتأسيس على أكثر من ٢٠٠ مقابلة فيلمية؛ كان الجزء الثامن من المسلسل يستخدم شكلا جماهيريا تمت البرهنة عليه بواسطة الأرصدة والعناوين المنسحبة من تعبيرات متعاصرة مثل: فعل الفعل، ومن المهد إلى اللحد...إلخ، وهو ما صنع فائدة امتدت بطول النشرات السينمائية، وأفلام وزارة الإعلام والوثائق الأخرى المعاصرة.

يغطي البرنامج كل الفترة من ١٩٤٥ حتى ١٩٥١ بوصفها جزءا من تاريخ اجتماعي يستخدم خليطا من أنماط التصوير التاريخية، كما أن الكتاب الذى تأسس عليه المسلسل قد تمت كتابته بواسطة بول أديسون الذى يعتمد على بكارة تجربته وتأثيره الشديد.

أما "الطريق إلى ١٩٤٥" فهو نوع مختلف جدا من التصوير الذى تم تشخيصه بواسطة صحافة تاريخية. ففى المقدمة يناقش كيف أن العقد الماضى قد أصبح تربية عظيمة لنا كلنا، حيث كان الزمن الذى رفض فيه كل من اليسار الماركسى واليمين الراديكالى ذلك التراث الديمقراطى الاجتماعى لعام ١٩٥١، وهو الذى تمت رؤيته عموما بوصفه المستقبل المميز لسياسة الإجماع.

يتطلع أديسون للمسلسل والكتاب بوصفهما مساعدة من أجل التغيير الراديكالى لصورة روح ١٩٤٥[٧]، ومثل هذا التعبير يصبح إشكاليا بوضوح بوصفه محاولة لتجنب النواتج الصادرة عن التاريخ الشفاهى: لقد كانت المقابلات منظمة ومؤداة بالتوافق مع قواعد العلوم الاجتماعية[٨]، وهذا يستجلب عددا من الأسئلة الواسعة حول الدقة والتعويل على ذلك، وحول الطبيعة المصممة للتاريخ التصويرى الشفاهى الذى يحتاج فى النهاية إلى أن يكون متعددا فى العنوان الخارجى للكتاب: "التاريخ الاجتماعى لبريطانيا من ١٩٤٥ حتى ١٩٥١"، وخصوصا بوصفه مدعوا؛ حيث إن المقابلات قد فتحت فجأة وبعنف العديد من النوافذ على تلك الفترة[٩]. لكن على الرغم من كفاءة كل من المسلسل والكتاب فإن كليهما قد مثل محاولة دالة لإثارة عدد من الأسئلة حول ترسيبات ما بعد الحرب التى أصبحت مشاهدة بواسطة اليمين واليسار،

وبالفعل حاول برنامج "الآن انتهت الحرب" أن يعالج القصص الفردية المميزة بالطريقة التى تناسبها داخل عوامل محددة، حيث إن النصوص السردية اليمينية التى تمت مناقشتها فى الفصل الأول والثانى والثالث كانت خاضعة لظروف خاصة بواسطة الحس التاريخى الذى أزال من الذاكرة أى استعادة من تلك التى يمكن أن يكون الماضى مسئولا عنها.

إنها فرضية هذه الخاتمة من أجل التبئير على أسئلة منهجية من الممكن أن تشكل طرقا متكونة لصناعة الذاكرة فى الصيغ التى تم تحويلها إلى شكلها الشعبى، ومن المحتمل أن تكون الأمثلة الحاضرة للممارسة قادرة على أن تساعد على توضيح التغيرات الممكنة.

فى يوليو ١٩٨٤ قامت المصورة الاجتماعية حنا كولينز بعرض "دليل فى الشارع" و "خسائر الحرب" بأجزائها الكاملة فى قاعة بيثنال جرين، وعن طريق استخدام الشكل التركيبى تم تكبير صور فوتوغرافية عن خسائر الحرب فى المجتمع الذى عاشت فيه وعملت، مجتمع حدائق غرب لندن. لقد كان العرض معتمدا على ثلاث صور يصاحبها شريط من التمثيلات المركزة على خسائر الحرب والموضوعة فى الموازاة مع الصور الفوتوغرافية الملونة المأخوذة فى الوقت الحاضر، وقد كانت الصور الأرشيفية مزرقة ومفعمة بدرجة من التمييع الذى يغيب التفاصيل، فى الوقت الذى كانت فيه الصور الحاضرة واضحة التفاصيل؛ حيث الضوء والعديد من الألوان واضحة بدقة خلف الزجاج. إن هذه الدقة تعرض تضاؤل المحيط اليومى للفنانة فى هاكنى(*) فقط خارج الإطار. إنه ذلك التضاؤل الذى ينبه الفنان بوضوح لكى يحد من تاريخ المنافسة العائدة إلى الغارة المفاجئة.

ولذلك فإنه غالبا فى الاستدعاءات المتعلقة بالفترة تكون صور الخسائر هى المسيطرة، وليست الصور المخرّبة، وفى هذا المعرض اتضح رفض الموضوعات

(*) منطقة فى شرق لندن يتم فيها تربية الخيول (المترجم).

الأرشيفية المعروضة على الحائط لتقنية الصور الأرشيفية التسجيلية، حيث دفعت بمعاودة معالجة التدمير بدون أن تفصله عن نقطة الفرصة المواتية للحاضر وأفضليته.

لقد كانت صور هذه الفترة مضافة بتتابع شديد إلى شفرة ظاهرة محددة تلك التى تبدو إشكالية، كما تظهر فى الصور. كما أن الخلفية الزرقاء قد أبعدت أيقونة الحبار وصبغته المألوفة بالإضافة إلى أن الصور المأخوذة عن مجموعة الصور التسجيلية لمخابىء الغارات الجوية كانت مؤثرة لأنها كانت نادرة، حتى لو تمت رؤيتها أو تذكرها بوصفها صورا محطمة أو تم تخريبها. لقد كانت الصورة الثانية التى تبدو فيها الأشكال الإنسانية معنية بالكشف عن كيفية كون الشخصية قد تمت السيطرة عليها بواسطة خط الرأس الأكبر من المعتاد، أوالهزيل، فى حين بينت الصورة الأخيرة بوضوح عال تدميرا حديثا بالقنابل مع كشف الجزء الصليبى الداخلى للبيت الذى تم قصفه وهنا بدا جدل الماضى/الحاضر فى إلحاح شديد.

لقد كانت الصور جميلة لكنها لم تقم بتجميل موضوعها لتشير إلى المكان الذى امتلك سحر الصور القديمة لأن خسائر الحرب كانت دائما ما تثير مقارنة مؤثرة مع الصيغ المعاصرة للخسائر. إن المعرض الداخلى يعرض إشكاليات انبثاق كيفية كون الدليل فى الزمن والمكان مشهودا.

كما كان التقديم الصوتى سلسلة من الانعكاسات على الانبثاقات المرتفعة بواسطة الصور المعنونة بـ "دليل فى الشارع". لقد تم توريط كل من "حينئذ" و"الآن"، وقد صنعت علاقاتهما تعقيدها الخاص وأسئلتها. لقد كان الشاهد هناك، ولم يكن هناك كذلك فى آن واحد؛ حيث تم تعيّنه فى الحاضر وفى الصور الأرشيفية. لقد تم جلب هوية الشاهد والدليل إلى تغير داخلى إشكالى، ويحدد هذا الشريط المتتابع الطرق فى المجتمع بوصفها استدعاءات للأزمنة والأماكن والسكان والقاطنين بوصفها حدودا للاحتلال والاحتياط للإنتاج والاستهلاك والمشاركة فى المعتقدات والتحكم.

إنها خبرة حية ومؤثرة للمجتمع. لقد صنع المعرض الذاكرات وأنتجها، حيث لم يعكسها ببساطة فقط، لكنه غطاها فى المعالجة المؤثرة التى عرضت الكيفية التى كانت الذاكرة دائما متخذة موضعها عن طريقها من أجل إعادة البناء، حيث بدت صور الماضى غير واضحة لأنها كانت دائما كذلك.

يعود عمل باتريك رايت فى مقدمته، وفى بعض المواضع الأخرى إلى عمل كارولين ستيدمان: "صورة داخلية للمرأة الجيدة" (١٩٨٦)، وإلى عمل رونالد فريزر: "فى البحث عن الماضى" (١٩٨٤)، وهو ما منح طرقه المختلفة إمكانية صنع اختباره المحتمل لمعالجة صنع الذاكرات بوصفها شيئا أكثر من مجرد جمع بعض الصور التخطيطية، والاقتراب مما أسمته حنا كولينز بالخطوط المتشابكة للاضطرابات الرمادية المتشابكة. لقد استخدم بحث فريزر أنماط التاريخ والتحليل النفسى فى الشرح، وهو ما طرح إشكاليات كل منهما عند إعادة موقعة نفسه وملاحظتها فى عالم ما بين الحربين. لقد كان نمط الكتابة مترددا وانعكاسا وغير موثوق به .

لقد كانت الطبقة والنوع والجنس والذاكرة كلها مسئولة، وقد تمت إعادة بنائها بوصفها موضوعا ونطاقا مراوغا لفريزر؛ مؤطرا بطرق جديدة.

فى الفصول التى صاغت المنطقة النصية الرئيسية لهذا الدراسة لم يكن الماضى منظورا إليه بوصفه إشكاليا، أو موضوعا لعدم الثقة، أو التردد، لكن ببساطة بوصفه طريقة للبناء أو - أكثر من ذلك دقة - بوصفه الصيغة السردية المنتشرة التى سوف تخلق الأسطورة أو الكذب الذى يجلب الماضى إلى البؤرة[١٠]. لقد كان الماضى نفسه مرتبا بسهولة عندما كان الماضى الزائف معينا فى وضعه، ورئيسيا بالفعل، وهوية تاريخية بلا زمن تتطلب فقط مهابة ملائمة وحماية من الحاضر[١١] وقد كان التواصل الممتاز متميزا على كل المصادفات الأخرى.

لقد أعلنت كارولين ستيدمان فى صورة داخلية للمرأة الجيدة عددا من الأسئلة حول كفايات نظريات الذاكرة والتحليل النفسى والنقد الثقافى، من أجل شرح تلك

الحيوات التى وقعت يقينا خارج القياس، وقد كان الكتاب مهتما بالتفاعلات بينها - هى نفسها - وحياة أمها؛ تلك الحيوات التى لا تقوم من أجلها الأساليب البلاغية التأويلية والمركزية بالعمل كاملا[١٢].

لقد كان الكتاب يبدل الصوت دائما فى أثناء البحث عن صيغة يمكنها أن تعبر عن تعقد الأحاسيس التى تربط حياتين معا، وعن طريق توازن التراجم الذاتية المدروسة فى الفصل الأول تم توفيق الصيغة المفترضة التى أسهمت فى تجانس هذه الأحاسيس، بحيث كانت الذاكرة معدلة لتوائم صيغتها.

لقد بنى كل من فريزر وستيدمان صيغة غير محددة ومرنة لم تكتمل على الإطلاق لكى توائم الخبرات الشخصية المجموعة.

وقد تحدث ستيدمان عن تطابقية السير الذاتية المطبوعة تجاريا محيلا الأمر إلى معرفة الشخصيات بالقراءة والكتابة (١٩٥٧)، وموضحا: هذا الاحتياج غير العادى للتشابه وقبول التشابه من أجل خلق جيل من الحيوات تم إعلاؤه من خلال مصادر متنوعة، وفى بداية كل هذا يبدو أن تصوير الفردية؛ العاطفية والسيكلوجية، مصنوعا بواسطة، ومن خلال، وجود شهادة الجماهير داخلة فى علاقة مركزية مع الثقافة السائدة[١٣]، ويبدو هذا أقرب إلى الحقيقة بالرجوع إلى هذه النقطة مع إهمال الإشارة إلى مثل ذلك كما ظهر لدى الكاتبات اللائى تمت دراستهن فى الفصل الأول والفصل الثانى؛ حيث كانت علاقات هؤلاء الكاتبات بالثقافة السائدة نتيجة معالجة معقدة للانتقال من خارج الطبقة العمالية التى أضافت أكثر من ذلك سمة الالتواء إلى الطريقة التى تصور بها خبراتها.

وفى العديد من الحالات تبدو نفسياتهن الخاصة المعقدة معزولة عن الآخرين، ومع ذلك فإن التعليق على رفض النفوس المعقدة لأولئك الذين يمكنهم الحياة تحت الظروف المادية المزعجة يبدو جزءا مهما، لكنه يحتاج ولو جزئيا إلى صيغة سردية

مميزة تتشكل من خلال فكرة أن (الحياة قصة)، ذلك المجاز الذى تمت مناقشته فى الفصل الأول.

لم يكن كتاب "صورة داخلية لامرأة جيدة" دائرا فقط حول حياتين، لكنه أيضا يركز على المشكلات المتورطة فى إنتاج مجازات تلائم الاتصال بتلك الحيوات. إن ما قاله ستيدمان عن نمط التحليل النفسى للشرح هو - كذلك - حقيقة عن النوع الموثوق فيه من السير الذاتية المطبوعة تجاريا والقصص الشعبى والطباعة التى تقر الصيغ المحددة للسرد فقط عن طريق تعميمها:

"يرتبط السرد بنفسه بمجموعات من التصويرات التى تمثل التقسيم الاجتماعى للثقافة تلك التى تستطيع فقط بصعوبة كبيرة أن تكون مستخدمة لتقديم صور عن العالم الذى يقع خارج إطار أساسها الفردى"(١٤). لقد كان عمل ستيدمان مميزا لأنه بدإ مع إطار السير الذاتية الذى أخذ مع ذلك وصفا واضحا عن صعوبات كل من تاريخ النساء والكاتبات والطبيعة الإشكالية للصيغ السردية المتصارعة والمتضاربة.

لقد تبنيت وجهة نظر على جانب من الأهمية لكتاب رونالد فريزر "البحث عن الماضى": حيث علقت على الطريقة الإيجابية التى تم بها السماح للموظفين الحكوميين الصغار بظهور صوتهم من خلال طفولتهم، وخلال التاريخ الشفاهى وتقنياته عن طريق الإشارة إلى تحديد بنائى، لكن حتى مع هذه الإزاحة يبدو السرد مستمرا فى العمل بالطريقة ذاتها حاليا، مثل قصة نعرفها بالفعل(١٥).

وتلك القصة التى نعرفها بالفعل هى نتاج لإلحاح سردى محدد ومؤسس على التماسك. إنها نقطة تمت معالجتها بتكرار فى فصولى السابقة. كما تقتطف ستيدمان من ماركوس ستيفن فى الحديث عن فرويد:

إن ما ندفع إليه ونجبر عليه فى تلك الفترة الحاسمة هو تلك القصة المتماسكة التى تكون فى بعض صورها وأنواعها متصلة بالصحة العقلية، وذلك يكون عن طريق

العودة إلى الافتراضات المحدودة للنوع الأوسع والأعمق من كل من طبيعة التماسك وصيغة الحياة الإنسانية وبنيتها، وفى تلك القراءة تكون الحياة الإنسانية قصة متماسكة ومتصلة نموذجيا مع كل التفاصيل فى الترتيب التفسيرى، ومع كل شىء، وهو ما يتم من أجله وصف السببية والتعاقبات الأخرى[١٦].

أوضحت التيمة الأساسية فى فترة الدراسة الكيفية التى اعتمد بها نمط تحويل السرد إلى شكله الشعبى على نمط من السردية التى تلح على شكل القصة المتصلة والمتماسكة، وحديثا يمكن الحكم بأن بلاغية الخطاب التاتشرى (بوصفه موظفا فى حرب فوكلاند وما بعدها) قد اعتمد - من أجل تأثير أولى - على هذا النمط نفسه من التماسك، إنها محددات الطبقة والثقافة التى يعتمد نجاحها الآلى على قدرتها على تضمينها لهذه الصحة المجتمعية والعقلية، كما أنه بطريقة ما يتصل بالتماسك المتعلق بالأمة والشخص والقيم؛ كل تلك الأفكار التى استهلكت بوصفها قيم الطبقة الوسطى مع بقائها قيما أبدية[١٧].

إن المقابلة مع مستر تاتشر، والمقتبسة فى الهامش[١٧]، هى ملخص دقيق للطرق التى يقوم السرد الطبقى عن طريقها بإنتاج الشرح والتوالى السببى والتماسك فى أثناء استئصال كل ما يعود إلى الطبقة، باستثناء التعليق الذى يصرف النظر عن الادعاء بأن هذه القيم والسرود كانت تنتمى إلى الطبقة الوسطى. لقد كانت التحركات السائدة والمنتشرة فى الماضى، والتى ركزت عليها، تعمل كلها داخل القياسات السردية، ذاتها على الرغم من أنها ليست بلا تعارضات خاصة مثل تلك التى أشرنا إليها.

وإذا كان الماضى يتم النظر إليه بوصفه قادرا باستمرار على إعادة التجديد وإعادة كتابة الظواهر، فإن الكتاب دائما ما يعملون داخل المظهر السردى نفسه. كما أن تحديات إعادة الكتابة هذه للماضى، والتى تمت مناقشتها فى هذه الخاتمة، قد بدأت كلها فى الارتباط مع تلك المظاهر قبل أن تستطيع أن تبنى الطرق العكسية لصناعة الذاكرات.

وفى الختام أود أن أناقش برنامجا تليفزيونيا خاصا، ليس فقط من أجل محتواه ولكن بوصفه نبعا منهجيا للراديكالية.

برنامج "من أجل الذاكرة" الذى أنتجته القناة الثالثة لهيئة الإذاعة البريطانية عام ١٩٨٦ هو برنامج تليفزيونى ينقسم إلى سبعة أقسام هى: "من أجل الذاكرة"، و"قصص رقيقة"، و"دعوة الذاكرة"، و"السير فى متحف غريب"، و"المحافظون على الذاكرة"، و"خطبة المؤرخ التذكارية"، و"أوقات مفقودة أوقات مستعادة"، و"الأساطير خرافات ودروس: معركة شارع كابل"(١٨) تمثل تعليقا اتصاليا ينعكس على الذاكرة ومعالجاتها مع التبئير الواضح على المدينة المستقبلية التى تتم رؤيتها ببعض الطرق بوصفها كاشفة عن وحدة واحدة وتناغم كلى، إنها تجبر الذاكرة على السير فى اتجاه واحد.

يركز القسم الأول على الهولوكوست، فهو متصل بمقابلات مع مصور فى الجيش البريطانى هو نفسه الذى قام بتصوير ويلسن فى نهاية الحرب، وذلك بالإضافة للدراما القصصية "الهولوكوست" (١٩٧٨).

لقد كتب ساحر ذات مرة فى أحلامنا عن المستقبل ومدينته: يبدو أن ما يرعبنا هو ما نرغبه بشدة، نستدعيه لكى نحرره من استبدال الذاكرة، ولكى يكتفى بذاته دون أى إحساس بالماضى أو بالمستقبل، إن مدينة المستقبل التى تتكرر فى البرنامج هى الفضاء الذى تكون فيه الذاكرة مفرغة، ويكون الماضى والمستقبل كلاهما مفرغا كذلك، وفى الذاكرات التى تم اختبارها فى هذه الدراسة كان التأكيد الرئيسى على الطريقة التى يمكن عن طريقها توقيف الصور والموضوعات والشفرات الظاهرة من أجل الماضى، وهو الأمر الذى تم إثباته والتمثيل له بوصفه مجموعة من المعطيات المكتملة.

لقد كان مذكورا فى "من أجل الذاكرة" أن صور ووثائق المعسكرات الألمانية المجتمعة قد رمزت لوقت طويل بعد الحرب العالمية الثانية إلى الذاكرة، وإلى المعرفة

اليقينية بتلك الأحداث، وأنها قد تم الاعتراف بها، حيث إنه فى فضاء صور الجبل ووثائقه كانت تلك المعرفة محكمة لكى لا تكون أبعد من كونها قابلة لحمل ثقل الأحداث التى صورتها ذات مرة.

إنها تبدو كما لو كانت الذاكرة الحيوية قد أحيطت بالحرس الذين استطاعوا إعادتها إلينا فى الحال لكن مع تحديد بسيط لتكوينها السابق، وكما لو كانت جميعها قد احتاجت إلى استعادة التاريخ المفقود الذى كان ينعشها خلال خصائصها السحرية الواضحة فى كونها تأتى مرة خلال الزمن، لذلك فإن الآن يصبح هو الحاضر والمعاصر، أما الماضى فسيستطيع فى النهاية أن يتحول إلى بلد آخر.

إنها تلك المرة فى الزمن، وشخصيتها التى تؤكد الاستراتيجات السردية للسير الذاتية والقصص المختبرة فى الفصل الأول والثانى والثالث، كما أن الأثر المناقض على أية حال لتلك التواريخ المفقودة يكون قادرا على الإنتاج الذى كان مسجلا فى استجابة واحدة لفيلم "الهولوكوست" الذى حدد كون أولئك الناس قد بكوا على الصور التى اهتموا بها بلا جدارة لدموعهم، وتلك هى المسألة. يبدو النمط الأيقونى ليس محرفا ولا غير حقيقى فى أى إحساس بسيط، لكنه غير مستحق للمعالجات المعقدة للذاكرة الجماهيرية، إنه نمط يحاكى الذاكرة فى أثناء تحريرها من أية معالجات نشطة.

وبين القسم الثانى والثالث يقول الصوت معلقا على مشهد المدينة الليلى:

"تخيل مدينة لم يكن بها أى مكان للسحرة والحواة، أو رجال التعاويذ، أو العرافين، ولا توجد بها معتقدات فى وجود أشباح، أو آثار مقدسة، أو طواطم أو رقيات، أو حتى فى مثل تلك المدينة يكون من المستحيل على الموت أن يسكت. إنه السؤال الأوسع عن الكيفية التى استطاعوا بها أن يكون مسموحا لهم بالحياة، وكيف

أمكنهم أن يتنفسوا أو يتحركوا، وأى قصص يمكنها أن تحمل أرواحهم، وأية أحلام تطلب ظهورهم. إن هذا يفترض مستقبلا منظما ومنطقيا يطرد اللا منطقى، لكنه كذلك يرفع ويطرح أسئلة عن الطرق التى يكون الماضى بها مبنيا، وعبارة عن صور من المقررات والذاكرات المنظمة ويقترح البرهان على ذلك مقاومات ضد الفضاءات المتجانسة وما فوق البنائية التى يملك الخيال والأحلام فيها مدى واسعا. أو على حد تعبير جون برجر "طريقة أخرى للحكى".

يوجه هذا القسم المسمى "سير خلال متحف غريب" نفسه إلى المنابع التقنية التى يعتمد البرنامج بنفسه عليها؛ المعانى الميكانيكية والإلكترونية لإعادة الإنتاج؛ حيث إن توسط الصور يتم تقديمه بسبب من وسائل الوقاية والاسترجاع وإعادة الإنتاج.

لقد كان هذا القسم بالكامل مؤطرا داخل إطار أكبر من الشاشة نفسها، حيث يبدو المجاز نابعا من منهجيته الخاصة، ويتم تحريك صورة بعد صورة داخل هذا الإطار لكى تقترح عشوائية الذاكرة الوسيطة تلك التى تكون - ظاهريا - من الممكن إنتاجها مرة أخرى فى "المتحف الغريب". ويعرض البرنامج استعادة فعلية لإشكاليتها.

تخيل مدينة يكون فيها الماضى ماضيا دائما، ويكون الزمن فيها دائما هو الآن، حيث يتم فقد التفكير فى أية ذاكرة، إنه سبب عظيم للانتباه لدرجة أن يتم السماح للذاكرة بأن تعطل الحياة اليومية فى المدينة: فى تلك المدينة التى تحلم بالحياة فى الحاضر، لكنها لا تترك ماضيها يرحل ويكون معنى الحرية ملخصا فى إمكانية التحرر من التاريخ؛ وعوده، وإغوائه، وتطلعاته.

فى حالةٍ ما: حيث أى أيقونة من الماضى تكون مستعادة فى الحال يمكن للماضى أن يتوقف لكى يحوز أى صدى للتاريخ لكنه يمكنه بلا حدود أن يستوعب نسخ الحاضر المسيطرة.

إنه تقسيم الزمن إلى فترات خلال الشفرات الظاهرة التى تمت مناقشتها بالتفصيل فى الفصلين الأول والثانى، والمعانى التى تكون وفقا لها المعالجات التاريخية

المعقدة متنازلا عنها من أجل مفاهيم آنية للروح أو القيم. وكل ذلك يلخص الماضى فى سلسلة من اللقطات الطويلة المرجعية بقليل من اللقطات المقربة لأيقونات مختارة.

إن المتحف الغريب قد أفرغ التاريخ، وأعاد وضعه مع حالة غير متصلة من الصور التخطيطية المخزنة والممكن نسبتها، وهى الطريقة الوحيدة التى يكون الماضى فيها ممكن المعرفة. ومع كل تحديدات السير الذاتية والقصص السيرية ورومانسيات ديلدرفيلد الاجتماعية هناك فوق ذلك يوجد الإحساس بأن كل التفاصيل قد أصبحت مجندة من أجل استخدامها فى حاضر دائم. لكن هذا المتحف الغريب المفتوح كل ليلة، مع وجوده فى كل غرفة، يعرض خريطته بذلك الكمال لدرجة أن المواطنين يحلمون بأنفسهم بعيدا عن الأزمة عالمين يقينا أنهم لم يفقدوا أى شىء.

إن القسمين الاثنين التابعين لهذا القسم قد تم تصميمهما لكى يسألا الماضى المتوسط إليه إلكترونيا، والذى يعرض خريطته بذلك الكمال الذى عن طريق تذكره يظهر كما لو كان منسيا، كما يعرض إيقاع عناوين المدينة والفراديس المنزلية. وهنا تتم رؤية الذاكرة الجماهيرية بوصفها موضوعا للنظر. إنه من غير المفيد أن تتفرس فيهم لوقت طويل من أجل الإحساس بزمن المدينة الخاص الذى يمكن أن يجعل نفسه محسوسا.

ويعرض القسم الخامس (الذى يعتمد على صليب من الصلصال فى ديربيشاير - متحف تاريخ الجماهير) عددا من الناس ينظرون من قرب إلى الصور الفوتوغرافية، إنه وضع لتقوية النظر الذى يكون هو المجاز المفتاح لهذا القسم، كما أنها معالجة نشطة للقراءة وعدم التشفير والتكرار فى التقريب.

يعرض كليف ويليامز (الباحث التاريخى) الطبقة الخارجية للصور والصور المصاحبة التى لو اختبرت البنية الطبقية لقامت بصنع صيغة نسبية محتملة للتاريخ، إنه يوضح أن تقاطع كلاى كان بعيدا عن كونه تقاطعا بلا تاريخ أو ذاكرة، لكن هذا

قد كان مخصصا لمثل هذه الطريقة ومحدثا لكينونة مصممة لكى تغرى بالنسيان. لقد كان بريق الإعلام متوازنا مع التفحص القريب الذى يفتح معانى الإبعاد بين ما كانه الماضى وما يكونه الحاضر.

يقدم البرنامج بتأييد اثنين من المؤرخين؛ هما كليف ويليامز، و ب.أ.ثومبسون فى توازن مع التاريخ المعروض فى نشرة الأخبار السينمائية لقسم "المتحف الغريب".

أما القسم الخامس: "المحافظون على الذاكرة" فهو يهتم بانتقالية التاريخ أكثر من اهتمامه بالتاريخ المؤلف على أساس طبقى، كما يتم النظر إلى المتحف بوصفه محددا لمعانى تاريخ الطبقة العمالية المستعادة والمحفوظة، حيث تكون الفرصة مواتية للنظر إلى المستقبل، وهنا ترى التاتشرية المستقبل بوصفه متولدا عن الحاضر، حيث يبدو كل شىء مجندا من أجل هذه النهاية حين تستخدم الذاكرات المعكوسة الماضى بوصفه منبعا لانتقال الحاضر إلى نوع مختلف من المستقبل. ولم يكن الكفاح ضد الذاكرة أكثر – من ذلك – موضوعا مبسطا للتسجيل، لكنه نضال نشط ومستمر ضد طرق النظر والاستدعاء.

كما أن السلطة على الذاكرة قد تم تدريبها بواسطة الثقافة السائدة التى تعد جزءا من استراتيجيات القومية التى أعيد تجديدها، إنها تلك السلطة التى تحث البرنامج على مناقشتها لكنه يكون خادعا إذا ادعى أنه قد حاز إقبالا جماهيريا، حيث كان مذاعا على القناة الثانية لهيئة الإذاعة البريطانية بعد ظهر أيام الإثنين فى عام ١٩٨٦، ومع هذا التوقيت وتحديد المواعيد فقد كانت المشاهدة قليلة العدد، لقد كان – كذلك – برنامجا صعبا وطموحا ومعقدا بالضرورة بالنسبة إلى براهينه وذاكرات مستقبليه.

لقد ركز المؤرخ الثانى ب.أ.ثومبسون على الهوية المضاعفة بوصفها تقود الجناح الاكاديمى اليسارى والنشطاء الراديكاليين فى معسكر واحد ضد الذرة وقد ركز

البرنامج على المحاضرة التى ألقاها فى اجتماع أكسفورد فى ذكرى موت ثلاثة من مؤيدى المساواة، وهو الاجتماع الذى تم فى كنيسة الأبرشية: خطبة المؤرخ التذكارية، وقت يفقد ووقت يستعاد، لقد تم الاقتباس من كلام المؤيدين للمساواة، والإشارة إليهم فى التاريخ الذى تم تلقيه، وكانوا مذكورين فى خطبة ثومبسون ومتصلين مع النضالات المتكونة ضد نهايات القرن العشرين "مملكة البهيمية"، كما كان الحدث الماضى كامنا فى تحديده، وفى معانيه حيث لم يكن هناك بوصفه متوسطا من أجل اللحظة المعاصرة وصناعتها فقط، لقد كان النمط جدليا.

يركز القسم النهائى: "الأساطير خرافات ودروس: معركة شارع كابل" على واحدة من اللحظات المفتاحية لتاريخ الطبقة العمالية، لكنه ليس أكثر من لحظة بالإضافة إلى طرق تذكرها التى بدت واضحة بوصفها مجموعة من فصول التاريخ الشفاهى، ومضافا إليها الأخلاقيات المتكونة بعدها، ولم تكن مميزة عن غيرها.

لقد كانت الأخلاق الزنجية المعالجة فى الفيلم بوصفها ملونة بلون الليل؛ كانت مبينة بالطريقة التى تجعل منها شيئا قريبا من الصور المتصلة لمدينة المستقبل، لقد بدت كما لو أن الأخلاق قد أصبحت هى الإجابة على الكلمة السائدة خلال التعليق الخيالى.

ويحاول قسم "من أجل الذاكرة" أن يعرف شفرات السرد المسيطرة والسائدة للذاكرة مثل التماسك والاتصال والاتفاقية، ويزيجها مع المداواة من خلال الفيلم والصورة الفوتوغرافية والأخلاق والخطبة والمتحف والسرد والتاريخ وكل ذلك من أجل اقتراح يفترض أن التذكر يحتاج إلى نشر كل تلك المنابع مثل أى واحد فى الحدود المعزولة.

إنه يناقش كيفية تنظيم الصور بلا أى قوائم، وعن طريق مصادفات كونت صيغة من النسيان، وإذا كان كل شىء مذكورا فإن هناك خطرا يتمثل فى أنه على المدى

البعيد يكون هناك شيء مذكورا فى الذاكرات، ولأبعد من ذلك يجب أن تركز على الحماية والتلوين، إنها تستطيع أن تصبح فخرية وأن يعاد موقعتها، وإذا احتاجت فيمكنها أن تكون مصنوعة من أجل الظهور أو من أجل الانسحاب إلى الخارج مرة أخرى بلا حدود.

على مدار العقد الماضى كانت التاتشرية تعزل الكثير من أساليب البلاغة الراديكالية، وتلطف إسرافاتها الواضحة، وقد استطاعت بنجاح أن تبنى لنفسها قاعدة من أجل الناخبين من مختلف الطبقات بصورة معقدة تماما بما يمثل كتلة اجتماعية من الدعم.

لقد تم فى المعالجات التاتشرية إلحاق الكثير من التخيلات ومنابع ما يسمى بالمركز، لكن الأكثر أهمية أن هذه المعالجات قد ساندت مفردات الإحساس العام حيث مثلت الشكل الاجتماعى بفعالية بوصفه دليلا على صحة العقل الممكن سؤاله، وهو ما بدا واضحا فى تعبير مثل (اليسار المعتوه)، وقد خالفت بذلك طبيعتنا/قوميتنا.

لقد صنعت انتخابات الحادى عشر من يونيو عام ١٩٨٧ حملة للبداية مرة أخرى، وهو أمر بدا فى غاية الصعوبة وطارئا للغاية، خاصة إذا كان الترتيب الثقافى الجديد مرتبا لكى يكون مفتتحا بوصفه استهلالا ومصاحبا لترتيب سياسى جديد.

وليس فقط من أجل السنوات الأربعين أو أكثر المنقضية يبدو من الصعب أن نقيد إبداع الرموز الفعلية والصور والبديهيات خلال ما يمكنه أن يحترم التغيرات الاجتماعية أكثر من أى بلاغة سلبية للتوافق والتعديل والنجاة، وهو ما يمكن أن يعاد تجديده مرة أخرى.

لقد ناقشت خلال الدراسة أن فترة ما بين الحربين والحرب الثانية كانت مستعادة فى العقد الماضى حيث أصبحت موقعا لبناء أشكال جديدة من الماضى القومى ارتبطت فيها مع الأيديولوجيا المحافظة[١٩].

لقد اصبحت الفترة مصورة ومكثفة ومشفرة وملفقة، وإذا لم نكن الآن قادرين - كما يقترح ديفيد لوينثال - على إبطال الإحساس بأن الماضى كان هو إبداعنا لبعض الوقت[٢٠]، وإذا كان إشراق اليوم يمكنه أن يرى بوصفه حاسما لمعانى الماضى عندئذ، ومع كل ذلك فإن الفترة يجب أن يتم تخيلها بإبداع من خلال عدد من الاستعدادات النسبية بوصفها معان متعلقة بقهر معالجات النسيان المنظم.

"يجب على أن أكون أكثر حرصا فيما يتعلق بذاكراتى، كما يجب على أن أكون واثقا من أنها تخصنى وحدى وليست ذاكرة متعلقة بالآخرين الذين يخبروننى بما أشعر به الآن، أنا افعل ذلك وما أقوله هو: إذا كانت الأحداث خاطئة فإن الأحاسيس التى أتذكرها عنها ستكون خاطئة كذلك، وسأبدأ فى تلفيقها بحيث لن يكون هناك طريقة لتصحيحها حين يكون أولئك الذين يستطيعون المساعدة قد رحلوا.."

مارجريت إتوود - التسطيح - ١٩٧٢ - ص ٧٣

الهوامش

Preface

1 S. Hall, 'Gramsci and Us', *Marxism Today*, June 1987, pp.16–21.
2 The opening section of the 1987 Conservative Manifesto, 'The British Revival', produces an extremely selective one paragraph summary of the late 1970s. At the centre of this sketch are inflation, powerful unions, the Lib-Lab pact, and the 'winter of discontent'. No analysis is offered of any of the possible reasons for these circumstances; instead, in a very interesting phrase, it says 'it seems in retrospect to be the history of another country'. This, as Christopher Lasch says in his introduction to Russell Jacoby's *Social Amnesia*, 1975, is the kind of 'history' that arises from a need to forget rather than that which remembers. Hence I have called the introduction 'Organized forgetting' and have emphasized the ways in which Conservative ideology has constructed a retrospect of the inter-war period which, itself, seems to be the history of another country.

Introduction: organized forgetting

1 M. Kundera, *The Book of Laughter and Forgetting*, 1978; Harmondsworth, Penguin, 1983: 159.
2 R. Johnson *et al.* (eds), *Making Histories*, London, Hutchinson, 1982: 207.
3 Johnson *et al.*, *op. cit.*, p. 211.
4 Interview with Michel Foucault, *Edinburgh '77 Magazine*, pp. 21–2.
5 Q. Hoare and G. Nowell Smith (eds), *Selections from the Prison*

Notebooks of Antonio Gramsci. London, Lawrence & Wishart, 1971.

6 A. Heller, *Everyday Life*, 1970; London, Routledge & Kegan Paul, 1984.

7 P. Wright, *On Living in An Old Country*, London, Verso, 1985.

8 Johnson *et al.*, *op. cit.*, p. 256.

9 Wright *op. cit.*, pp. 135–60.

10 See Wright's treatment of the Mary Rose, *op. cit.*, pp. 162–92.

11 A. Gamble, *Britain in Decline*, London, Macmillan, Second Edition, 1985:206.

12 P. Derbyshire, 'George is Dead', *Z/G* London, ZG Magazine, 1983:116.

13 R. Levitas, 'New Right Utopias', *Radical Philosophy*, 1985:6.

14 P. Jenkins, 'Mrs Thatcher's Vision of Good', *The Guardian*, 14 November 1984.

15 In P. Golding and S. Middleton, *Images of Welfare*, Oxford, Martin Robertson, 1982.

16 *Shebbear*, Channel 4, 1984.

17 S. Sontag, quoted in J. Berger, *About Looking*, London, Writers and Readers Cooperative, 1980:50.

18 Quoted in P. Fussell, *The Great War and Modern Memory*, New York, Oxford University Press, 1975:334.

19 J. Stevenson and C. Cook, *The Slump*, London, Jonathan Cape, 1977.

20 R. Barthes, *Mythologies* 1957; London, Paladin, 1973. The discussion of Myth and History takes place on pp.129–59.

21 D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985:194.

22 R. Williams, *Politics and Letters*, London, Verso, 1979:391.

23 P. Townsend, *Poverty in the United Kingdom*, Harmondsworth, Penguin, 1979:239.

24 C. McArthur, *Television and History*, London, BFI, 1980.

25 S. Yeo, 'The Politics of Community Publications', in R. Samuel (ed.), *People's History and Socialist Theory*, London, Routledge & Kegan Paul, 1981:32–8.

26 Berger, *op. cit.*, p. 62.

27 S. Sontag, *On Photography*, Harmondsworth, Penguin, 1979:71.

28 Sontag, *op. cit.* p. 21.

29 J. Williamson, *Decoding Advertisements*, London, Marion Boyars, 1978.

30 Williamson, *op. cit.*, p. 164.

31 Williamson, *op. cit.*, p. 160.

32 Williamson, *op. cit.*, p. 160.

33 F. A. Hayek, *A Tiger By The Tail*, London, Institute for Economic Affairs, 1972:87–8.

34 S. Hall and M. Jacques (eds), *The Politics of Thatcherism*, London, Lawrence & Wishart, 1983.
35 By David Held in G. McLennan *et al.* (eds), *State and Society in Contemporary Britain*, Cambridge, Polity Press, 1984:306–10.
36 Gamble, *op. cit.*, p. 145.
37 R. Eccleshall *et al.*, *Political Ideologies*, London, Hutchinson, 1984:110.
38 S. Hall, *Drifting into a Law and Order Society*, London, Cobden Trust pamphlet, 1980.
39 See R. W. Johnson, *The Politics of Recession*, London, Macmillan, 1985.
40 G. Pearson, *Hooligan: A History of Respectable Fears*, London, Macmillan, 1983:4
41 B. Jessop *et al.*, 'Authoritarian Populism, Two Nations, and Thatcherism', *New Left Review*, No. 147, September/October, 1984:32–60.
42 S. Hall, 'Authoritarian Populism: A Reply to Jessop *et al.*', *New Left Review*, No. 151 May/June, 1985:115–24.
43 J. H. Plumb, *The Death of the Past*, London, Macmillan, 1969: 50
44 Quoted in A. Barnett, *Iron Britannia*, London, Allison and Busby, 1982:151. The whole speech is reproduced on pages 149–53.
45 S. Hall, *New Socialist*, 5 July/August 1982.
46 One of the most valuable analyses of 'Thatcherism' may be found in Bill Schwarz, 'The Thatcher Years', in R. Miliband, L. Panitch, and J. Saville (eds) *Socialist Register 1987*, London, Merlin Press, 1987.

1 In those days

1 F. Harrison, *Strange Land*, London, Sidgwick & Jackson, 1981:110.
2 Harrison, *op. cit.*, p. 101.
3 F. Bartlett, *Remembering*, 1932; Cambridge, Cambridge University Press, 1967.
4 Golding and Middleton, *Images of Welfare*, Oxford, Martin Robertson, 1982:226.
5 Golding and Middleton, *op. cit.*, p. 226.
6 The term 'schemata' is used by Bartlett, *op. cit.*
7 Foreword, W. Foley, *No Pipe Dreams for Father*, London, Futura, 1978:11.
8 Introduction, S. Shears, *Tapioca for Tea*, London, Elek, 1971.
9 R. Williams, *The Country and the City*, St. Albans, Paladin, 1975:61.
10 F. Thompson, *Lark Rise to Candleford*, Harmondsworth, Penguin, 1973.

11 Introduction, F. Thompson, *Lark Rise*, London, Folio society, 1979.
12 Thompson, *op. cit.*, p. 10.
13 H. Casson in Thompson, *op. cit.*, 1979:16.
14 J. Berger, *About Looking*, London, Writers and Readers Publishing Cooperative, 1980:88.
15 R. Gamble, *Chelsea Child* London, Ariel Books, BBC, 1979, pb 1982; W. Foley, *A Child in the Forest* 1974, Futura pb, 1977; Helen Forrester, *Twopence to Cross the Mersey*, London, Jonathan Cape, 1974, Futura pb, 1981; *Liverpool Miss*, London, the Bodley Head, 1979, Futura pb, 1982; *By the Waters of Liverpool*, London, The Bodley Head, 1981, Futura pb, 1983; Mollie Harris, *A Kind of Magic*, London, Chatto and Windus, 1969, Oxford University Press pb, 1983.
16 J.-N. Pelen quoted in P. Joutard 'Ethnotexts', *Oral History Journal*, 9, 1, 1981.
17 G. Lakoff and M. Johnson, *Metaphors We Live By*, London, University of Chicago Press, 1980:172.
18 In *Oral History Journal*, 9, 1, 1981:41–45.
19 C. McArthur, *Television and History*, London, BFI, 1980:16.
20 Lakoff and Johnson 1980:175.
21 J. White *History Workshop Journal*, 15 1983:186.
22 S. Sontag, *On Photography*, London, Penguin, 1979:22–3.
23 Berger, *op. cit.*, p. 50.
24 Berger, *op. cit.*, p. 55.
25 R. Gamble, *op. cit.*, pb 1982:8. All further references will be to this edition and will be included in the text.
26 K. Worpole, 'A Ghostly Pavement: The Political Implications of Local Working-Class History', in R. Samuel (ed.), *People's History and Socialist Theory*, London, Routledge & Kegan Paul, 1981:27.
27 Worpole, *op. cit.*, p. 28.
28 J. White, review, *Oral History Journal* 10, 1, 1981:74.
29 A. Calder, *The People's War*, London, Panther, 1971:20.
30 Golding and Middleton, *op. cit.*
31 J. McCrindle and S. Rowbotham, *Dutiful Daughters*, Harmondsworth, Penguin, 1983.
32 Forrester, *op. cit.*, 1981, 1982, 1983. The first volume was dramatized for radio on Radio Four, Monday, 14 April 1986.
33 H. Forrester, *By the Waters of Liverpool*, p. 104. All further references to this text, and the other two volumes in the autobiography, will be to the paperback editions cited in note 15 and will be included in the text as LM, TCM, BWL.
34 Golding and Middleton *op. cit.*, p. 5
35 Golding and Middleton *op. cit.*, p. 37.
36 Golding and Middleton *op. cit.*, p. 48.
37 Golding and Middleton (1982:195).

38 W. Benjamin, *Illuminations*, 1955; London, Fontana, 1973:259.
39 Benjamin, 1973:258.
40 W. Foley, 1977 pb. All further references will be to this edition and will be included in the text.
41 M. Harris 1983. All further references will be to this edition and will be included in the text.
42 J. Neuenschwander, 'Remembrance of Things Past', *Oral History Review*, 1978:43–54.
43 A supplement to the *Oxford English Dictionary*, Vol. 11, H-N Oxford, 1976:1254.

2 A temporary thing

1 J. Stevenson and C. Cook, *The Slump*, London, Jonathan Cape, 1977; Quartet Books, pb 1979:1.
2 Stevenson and Cook, *op. cit.*, p. 3
3 R. Barthes, *S/Z*, trans. R. Miller, London, Cape, 1975:19.
4 In my discussion of the semic code I have drawn extensively on the valuable treatment of this in K. Silverman, *The Subject of Semiotics*, Oxford, Oxford University Press, 1983.
5 The texts chosen are those based upon certain formulaic conventions found in the 'feminine romance', a term which I first introduced in 'Natural Boundaries: The Social Function of Popular Fiction', *Red Letters*, 7, 1978:34–60.
6 F. Jameson, 'Reification and Utopia in Mass Culture', *Social Text* I, 1979:132.
7 F. Jameson, 'Magical Narratives: Romance as Genre', *New Literary History*, 7, No. 1, Autumn 1976:159.
8 Jameson, *op. cit.*, p. 143.
9 M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Texas, University of Texas Press, 1981.
10 E. Rhodes, *Opal*, London, Corgi, 1984. All references will be to this edition and will be included in the text.
11 H. Kanter, S. Lefanu, S. Shah and C. Spedding, (eds) *Sweeping Statements*, London, The Women's Press, 1984:127.
12 Kanter *et. al., op.cit.*, p. 128.
13 Kanter *et al.*, op.cit., p. 157.
14 M. Joseph, *Polly Pilgrim*, London, Arrow Books, 1984. All references will be to this edition and will be included in the text.
15 E. Blair, *Nellie Wildchild*, London, Arrow Books, 1983:170.
16 C. Heilbrun, 'Hers', *The New York Times*, 26 February, 1981:C2.
17 J. Winship, 'Fantasies of Liberation', *Marxism Today*, November, 1984.
18 L. Kennedy, *Nelly Kelly*, London, Futura, 1981. All references will be to this edition and will be included in the text.
19 In some ways, this 'already known discourse' is based upon certain

images of the working class developed by Richard Hoggart in *The Uses of Literacy* (1957) and, earlier, by George Orwell in *The Road to Wigan Pier* (1937); images which, by frequent repetition, have become stereotypes and clichés. Much of Jeremy Seabrook's work on the working class is based upon a similar set of sentimental and stylized assumptions.

20 Quoted in P. Golding and S. Middleton, *Images of Welfare*, Oxford, Martin Robertson, 1982:227.

21 E. Wilson, *Only Halfway to Paradise*, London. Tavistock Publications, 1980:16.

22 P. Jenkin on *Man Alive*, 1979 quoted in A. Coote and B. Campbell, *Sweet Freedom*, Picador, London, 1982:87.

23 A book like Ferdinand Mount's *The Subversive Family*, London, Unwin, 1982, with its emphasis on the 'natural' superiority of the private, the 'feminine', the domestic and the familial indicates how much of a threat this kind of choice poses to the current disposition of ideological hegemony.

24 M. Barrett, *Women's Oppression Today*, London, Verso, 1980:111.

25 R. Barthes, *Camera Lucida*, 1980; London, Fontana, 1984:76.

26 F. Bechhofer and B. Elliott, (eds) *The Petite Bourgeoisie*, London, Macmillan, 1981:191.

27 Bechhofer and Elliott, *op.cit.*, p. 193.

28 Bechhofer and Elliott, *op.cit.*, p. 193.

29 Bechhofer and Elliott, *op.cit.*, p. 192.

30 A. Foreman, *Femininity as Alienation*, London, Pluto Press, 1977:92.

31 Barrett, *op. cit.*, p. 111.

32 A. Gamble and P. Walton, *Capitalism in Crisis*, London, Macmillan, 1976:145.

33 Coote and Campbell, *op.cit.*, p. 197.

3 People like us

1 A. Schutz, *The Phenomenology of the Social World*, trans. G. Walsh and F. Lehnert, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1967.

2 K. Kosik, *Dialectics of the Concrete: A Study of Problems of Man and World*, Dordrecht, 1976:42–3.

3 S. Hall, 'Variants of Liberalism', in J. Donald and S. Hall (eds), *Politics and Ideology*, Milton Keynes, Open University Press, 1986:55.

4 R. Eccleshall *et al. Political Ideologies: An Introduction*, London, Hutchinson, 1984:70.

5 D. Howell makes this distinction in *British Social Democracy* London, Croom Helm, 1976.

6 I would not wish to over-stress the link between the SDP and the cultural expression of consensual values based upon 'decency', 'Britishness', 'citizenship' and 'social responsibility', because although the party appropriated many of these features at the emotional level of rhetoric and symbol, its 'Atlantic' perspective, equivocal commitment to welfare, very cautious reformism and 1950s subscription to a 'mixed economy', all suggest that its appeal to the 'centre' based on a nebulous popular radicalism was a short-term political strategy designed to *dramatize* the break with the Labour Party; a piece of theatre and little more than an acknowledgement of the 'dreaming suburbs'. The Alliance went into the June 1987 election with a 'vision of a Britain united', with a stress on unity and 'drawing Britain together again' (phrases taken from the manifesto). The manifesto title 'Britain United' had a hollow ring as the SDP and Liberal Party revealed several disagreements during the campaign, and the post-election 'merger' battle left the SDP looking very much a spent force. With predicted economic problems likely to modify Thatcherism and the Labour Party's 'new realism' shaping an appeal to 'comfortable Britain' based upon a modernized version of 'Gaitskellism', it is doubtful whether the SDP as a separate political entity will continue to have a meaningful presence in British politics.
7 L. Althusser, 'The "Piccolo Teatro": Bertolazzi and Brecht', in *For Marx*, trans. B Brewster, 1966; Harmondsworth, Penguin, 1969:129–52.
8 Althusser, *op.cit.*, p. 135.
9 Althusser, *op.cit.*, p. 139.
10 Althusser, *op.cit.*, p. 139.
11 E. Laclau, *Politics and Ideology in Marxist Theory*, London, NLB, 1977.
12 S. Heath quoted in R. Coward and J. Ellis, *Language and Materialism*, London, Routledge & Kegan Paul, 1977:49.
13 Coward and Ellis, *op.cit.*, p.50. As Coward and Ellis note: 'The narration calls upon the subject to regard the process of the narrative as a provisional openness, dependent upon the closure which the subject expects as the very precondition of its pleasure. In order that the narrative is intelligible at all, it is necessary that the subject regards the discourse of narration as the discourse of the unfolding of truth.' Coward and Ellis, *op.cit.*, p. 50.
14 As Laclau argues: 'The more separated is a social sector from the dominant relations of production, and the more diffuse are its 'objective interests' – the more the evolution and resolution of the crisis will tend to take place on the ideological level.' Laclau, *op.cit.*, p. 104.
15 This can be linked with Laclau's suggestion that, 'Not the least of the bourgeoisie's successes in asserting its ideological hegemony is

the consensus it has achieved . . . that many of the constitutive elements of democratic and popular culture in a country are irrevocably linked to its class ideology.' Laclau, *op.cit.*, pp.110–11.

16 R. F. Delderfield, *The Dreaming Suburb*, 1964; London, Coronet, 1971, prefatory note.

17 See B. Anderson, *Imagined Communities*, London, Verso, 1983 for an important discussion of 'nation making' as a cultural process.

18 As a way of constructing the past. Delderfield's fictions come close to providing a cultural popularization of a tendency which Martin Wiener identifies in *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit 1850–1980*, Harmondsworth, Penguin, 1985 (first published in the USA in 1981). Wiener's 'thesis' is that British middle- and upper-class culture has a suspicion of material and technological development which has led it to the symbolic exclusion of industrialism in favour of 'a softly rustic and nostalgic cast' (Preface, p. ix, Wiener, *op.cit.*, 1985) which can be linked with 'the modern fading of national economic dynamism' (Preface, p. ix). This is a complex cultural issue which Wiener reduces and over-simplifies. Whatever its limitations, Delderfield's work however, could also be understood as a sustained effort to reorganize culture from a point of view which gives power and aauthority to those traditionally excluded from the élite centres of British society. The fictions belong to the genre of sentimental writing, conventional and emotional, but (and this is particularly true of *People Like Us*) designed to construct a set of moral values which challenge both the exclusiveness of the 'softly rustic and nostalgic cast' (Esmé's dream of the Manor, and of its chivalric values, is placed critically) and the acquisitive self-interest of 'economic dynamism'. A reading of Delderfield from the viewpoint of the 'canonical' common sense of literary criticism, a reading which sees the texts themselves simply as expressions of 'common sense', misses the complexity of this particular genre and its relation to common sense as a cultural form (see note 48 below). In the face of the State, industrialization, and a rhetoric which is almost exclusively national, Delderfield's fictions can be seenn as part of a cultural process which gives power to the local and the 'nuclear' community (school, or neighbourhood) to change the world in which they are situated.

19 These distinctions are made by J. Ellis in *Visible Fictions* London, Routledge & Kegan Paul, 1983.

20 J. Berger, *Another Way of Telling*, London, Writers and Readers Publishing Co-operative, 1982.

21 Whyte, *The Organisation Man*, 1957; Harmondsworth, Penguin, 1961:11–12.

22 J. P. Faye, 'The Critique of Language and Its Economy'. *Economy and Society*, 5, 1976:59.
23 Faye, *op.cit.*, p.63.
24 Claus Offe and Helmut Wiesenthal, 'Two Logics of Collective Action: theoretical notes on social class and organizational form', in M. Zeitlin (ed.), *Political Power and Social Theory*, Vol. 1, Jai, Greenwich, Connecticut, 1980:69.
25 Offe and Wiesenthal, *op.cit.*, p.92.
26 Offe and Wiesenthal, *op.cit.*, p.102.
27 N. Poulantzas, *Classes in Contemporary Capitalism*, London, New Left Books, 1975.
28 Poulantzas, *op.cit.*
29 R. F. Delderfield, *To Serve Them All My Days*, 1972; London, Coronet, 1980:566. All further references will be to this edition and will be included in the text.
30 G. Dangerfield, *The Strange Death of Liberal England*, 1935; St. Albans, Paladin, 1970.
31 J. B. Priestley, *English Journey*, 1934; Harmondsworth, Penguin, 1977:389, 390.
32 Margaret Thatcher quoted in R. Brunt and G. Bridges (eds) *Silver Linings*, London, Lawrence & Wishart, 1984.
33 Poulantzas, *op.cit.*, p. 289.
34 Offe and Wiesenthal, *op.cit.*
35 N. Abercrombie and J. Urry, *Capital, Labour and the Middle Classes*, London, Allen & Unwin, 1983:135–6.
36 Laclau, *op.cit.*, p. 167.
37 Barnett, *op.cit.*
38 J.H. Plumb, *The Death of the Past*, London, Macmillan, 1969:86.
39 F. S. Northedge, *Descent From Power*, London, Allen & Unwin, 1974:357–62.
40 Laclau, *op.cit.*, p. 167.
41 Laclau, *op.cit.*, p. 167.
42 A. Gramsci, *Prison Notebooks*, eds Q. Hoare and G. Nowell-Smith London, Lawrence and Wishart, 1971:197.
43 Gramsci, *op.cit.*, p. 323.
44 Gramsci, *op.cit.*, p. 326.
45 Gramsci, *op.cit.*, p. 324.
46 See R. Barthes, *S/Z*, trans. R. Miller, London, Cape, 1975 for this notion of reading.
47 A distinctive contribution to the debate on 'common sense' may be found in Clifford Geertz's *Local Knowledge*, New York, Basic Books, 1983, especially the chapter, 'Common Sense as a Cultural System', pp. 73–93. Geertz treats common sense as a relatively organized body of considered thought, *in spite of its also being* a tangle of received practices, accepted beliefs, habitual judgments and untaught emotions – the components of 'colloquial culture'.

According to Geertz, common sense's claim to represent 'how it is' is, in fact, an interpretation or re-presentation of 'how it is', an historically constructed gloss on, or mediation of, the immediacies of 'experience'. Common sense has become a central category of vernacular 'philosophy' and of the sentimental genre of writing, and is the conceptual root and paradigm, not only of Delderfield's fiction, but of much else in British cultural life. It is part of the need, and desire, to render the world distinct and habitable culturally. As a cultural system, in Geertz's analysis, common sense is an elaboration and defence of the claims to truth of 'popular', colloquial reason; it certifies a seen order, momentarily freed of all traces of societal structuration – hierarchy, organization, differentiation and inequality. I have developed the links between common sense and popular cultural forms further in an essay, 'Dreaming the Local', in Peter Brooker and Peter Humm (eds), *Dialogue and Difference*, London, Methuen, 1989.

48 G. Stedman-Jones, 'The Poverty of Empiricism', in R. Blackburn (ed.), *Ideology and the Social Sciences*, London, Panther, 1972: 96–115.

49 N. Abercrombie, S. Hill and B. S. Turner (eds), *The Penguin Dictionary of Sociology*, Harmondsworth, Penguin, 1984:17.

50 F. Bechhofer and B. Elliot, *The Petite-Bourgeoisie*, London Macmillan, 1981:193.

51 Margaret Thatcher, *Sunday Times Colour Supplement*, 20 August 1978.

52 Plumb, *op.cit.*

53 M. Wood, 'You Can't go Home Again', in P. Barker (ed.) *Arts in Society*, 1974: Fontana, London, 1977:21–30.

54 R. F. Delderfield, *The Avenue Goes to War*, 1964; London, Coronet, 1971:441.

55 Delderfield, *op.cit.*, p.629.

56 H. M. Drucker, *Doctrine and Ethos in the Labour Party*, London, Allen & Unwin, 1979:32. A lot of my discussion in this section is indebted to Drucker's analysis in his chapter 'The Uses of the Past', pp.23–43.

57 A point made by M. Oakeshott, in R. Kirk (ed.) *The Portable Conservative Reader*, Harmondsworth, Penguin, 1982:571.

58 Wood, *op.cit.*, p. 21.

59 Wood, *op.cit.*, p. 23.

60 See especially Barnett, *op.cit.* and S. Hall, 'Thatcher's War', *New Socialist*, 6, July/August 1982:5–7.

61 Wood, *op.cit.*, p. 29.

62 Wood, *op.cit.*, p.29–30.

63 N. Deakin, 'Looking for a Feasible Socialism', *New Society*, 8 March 1984:357.

64 H. Wainwright, *New Statesman*, 30 January 1981:13.

65 B. Crick, *New Statesman*, 26 March 1982:19–20.
66 B. Crick, *New Socialist*. 5 May/June 1982:46–9.
67 H. Young, *Sunday Times*, March 1984.
68 S. Hall, *Marxism Today*, December 1982:18.
69 P. Jenkins, *Marxism Today*, December 1982:16.
70 Hall, *op.cit.*, p. 15.
71 The ideological territory described in this paragraph has been usefully summarized by Arthur Marwick in the notion of 'secular Anglicanism' as a description of the dominant Conservative position for several decades now.
72 Edward Heath recalls, however, that he made eighty speeches in the EEC referendum of 1975, while Margaret Thatcher, as newly elected leader, made one. (Information from Northedge, *op.cit.*).
73 Northedge, *op.cit.*
74 Northedge, *op.cit.*, p. 352.
75 By July 1973 only 42 per cent of the British people approved of the Common Market as compared with 48 per cent who disapproved. Northedge, *op.cit.*, p. 352.
76 Quoted in full in Barnett, *op.cit.*, p. 149–53.
77 Barnett, *op.cit.*, p. 150.
78 Northedge, *op.cit.*, p. 360.
79 Plumb, *op.cit.*, p. 30.
80 Plumb, *op.cit.*, p. 32.
81 The phrase is used by Hall, *op.cit.*, p. 18.
82 R. Samuel, 'The SDP and the New Political Class', *New Society*, 22 April 1982:124–7.
83 S. Williams, *Politics is for People*, Harmondsworth, Penguin, 1981:28.
84 S. Williams, *op.cit.*, p. 52.
85 R. Williams, *The Country and the City*, St Albans, Paladin, 1975:49–50.
86 S. Williams, *op.cit.*, p. 209.
87 It has been difficult to decide whether to use past or present tense when referring to the Social Democratic Party. At the time of writing (August 1987) the party has voted to negotiate a merger with the Liberal party, and David Owen has resigned as leader. It is possible, but unlikely, that the SDP will continue in some form or other. Some disputes over the use of the name will probably take place, but by March/April 1988 a Liberal Democratic party looks like being formed by the bulk of the existing alliance. David Owen will either gravitate towards the Conservative Party or disappear from politics.

4 Everything British

1 E. Hobsbawm and T. Ranger (eds), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983:13.
2 See especially T. Harrisson, *Living Through the Blitz*, Harmondsworth, Penguin, 1978.
3 T.V. a.m., 'Good Morning Britain', 8 May 1985.
4 R. Williams, *Problems in Materialism and Culture*, London, Verso, 1980:39.
5 R. Barthes, *Mythologies*, trans. A. Lavers, 1957: London, Paladin, 1973:143.
6 S. Hall, 'Thatcher's War', *New Socialist*, 6 July/Aguust 1982:7.
7 Barthes, *op.cit.*, p. 157.
8 G. Dawson and B. West, 'Our Finest Hour? The Popular Memory of World War II and the Struggle over National Identity', in G. Hurd (ed.), *National Fictions*, London, BFI, 1984:10.
9 J. Ranciere, quoted in Stephen Heath, 'Contexts', *Edinburgh '77 Magazine*, 1977:37.
10 M. Foucault in 'Film and Popular Memory: Cahiers du Cinéma/Extracts', *Edinburgh '77 Magazine*, 1977:22.
11 Freud quoted in Heath, *op.cit.*, p. 39.
12 Ranciere in *Edinburgh '77 Magazine*, 1977:28.
13 Heath, *op.cit.*, pp.37–42.
14 Heath, *op.cit.*, p.39.
15 See C. McArthur, *Television and History*, London, BFI, 1980.
16 Heath, *op.cit.*, p.41.
17 Heath, *op.cit.*, p.42.
18 *Nella Last's War: A Mother's Diary 1939–45*, edited by R. Broad and S. Fleming, 1981; London, Sphere, 1983. All further references will be to this edition and will be incorporated in the text.
19 N. Last, *op.cit.*, p.viii.
20 *Mrs Milburn's Diaries:* An Englishwoman's Day-to-Day Reflections 1939–45, edited by Peter Donnelly, 1979; London, Fontana, 1981. All references will be to this edition and will be incorporated in the text.
21 M.L. Settle, *All the Brave Promises*, 1966; London, Pandora, 1984:83.
22 Mass Observation, *Britain*, London, Penguin, 1939:200.
23 M. Foot, *The Guardian*, 6 December 1982:13.
24 L. Harris, 'State and Economy in the Second World War', in G. McLennan *et al.* (eds), *State and Society in Contemporary Britain*, Cambridge, Polity Press, 1984:75.
25 David Hare, Introduction, *The History Plays*, London, Faber, 1984:13.
26 Barthes, *op.cit.*, p. 151.
27 Marx, quoted in Barthes, *op.cit.*, p. 151.
28 Barthes, *op.cit.*, p. 130.

29 Barthes, *op.cit.*, p. 117.
30 Quoted in P. Anderson, *Arguments Within English Marxism*, London, Verso, 1980:29. This book contains an excellent discussion of the concept of 'experience' which I have drawn upon extensively.
31 V. Massey, *One Child's War*, 1978; London, Ariel Books. BBC, pb 1983. All references will be to this edition and will be incorporated in the text.
32 S. Briggs, *Keep Smiling Through*, London, Weidenfeld and Nicholson, 1975:11.
33 A. Davies, *Where Did the Forties Go?*, London, Pluto Press, 1984.
34 Davies, op.cit., p.107.
35 Davies, op.cit., p. 107.
36 A. Barnett, *The Guardian*, 6 August 1985:17.
37 S. Rothwell, *Lambeth At War*, London, SE1 People's History Project, 1981. All references will be to this edition and will be incorporated in the text.

Conclusion: beginning again

1 J. L. Borges, 'Tion, Uqbar, Orbis Tertius', 1961:42–3.
2 P. Wright, *On Living in an Old Country*, London, Verso, 1985:188.
3 R. Adler, *Beginning Again*, London, Hodder & Stoughton, 1983. This novel won the Woman of the Eighties Book Award in 1982, and covers the period 1945 to 1949. The central family in the text is Jewish and the husband and wife are both members of the Communist Party. Conflict over education, health and generation occur in the novel, but the central theme is based upon the complex relationship of Rebecca and Morris Lederman. Morris is a shopkeeper and a very active member of a Jewish Welfare Association and the local CP branch. His life is public and political, Rebecca's private, domestic and secondary. Politics almost obliterate his personal life, while Rebecca's personal life almost obliterates her politics. It is a subtle and sensitive novel in which Rebecca struggles for space for her writing and her politics. What the novel emphasizes is that the private and the public, the familial and the political are not (as the fictions examined in Chapter 2 suggest) incompatible. The epigraph to Part Two is from Storm Jameson, *Journey to the North*, Vol. II:

> A woman who wishes to be a creator of anything except children should be content to be a nun or a wanderer on the face of the earth. She cannot be a writer and woman in the way a male writer can also be husband and father. The demands made on her as a woman are destructive in a peculiarly disintegrating way – if she considers them. And if she does not consent, if she

> cheats . . . a sharp grain of guilt lodges itself within her, guilt, self-condemnation, regret. . . .

This dilemma is rooted in the confusing and contradictory experience of the postwar 'settlement' and is unusual in the way in which it foregrounds gender issues in a popular format, suggesting that the popular is not inaccessible to radical possibilities.

4 *The Making of Modern London*, London Weekend Television, 1985.
5 Tony Benn, interview with Eric Hobsbawm, *Marxism Today*, October 1980:6.
6 *Now the War is Over*, BBC1, eight-part series, 1985.
7 P. Addison, *Now the War is Over*, London, BBC and Jonathan Cape, 1985:vi.
8 Addison, op. cit., p. vii.
9 Addison, op. cit., p. viii.
10 R. Fraser, *In Search of a Past*, London, Verso, 1984:6.
11 P. Wright, 'Misguided Tours', *New Socialist*, July/August, 1986:34.
12 C. Steedman, *Landscape for a Good Woman*, London, Virago, 1986:6.
13 Steedman, op. cit., p.11.
14 Steedman, op. cit., p.77.
15 Steedman, op. cit., p. 138.
16 S. Marcus quoted in Steedman, op. cit., p.131.
17 Interview with Margaret Thatcher, *The Sunday Times* colour supplement, 20 August 1978:

> I want decent, fair, honest, citizen values, all the principles you were brought up with. You don't live up to the hilt of your income; if someone gets the bills wrong you tell them, you don't keep the extra change; you respect other people's property; you save; you believe in right and wrong; you support the police. . . . We were taught to help people in need ourselves, not stand about saying what the government should do. Personal initiative was pretty strong. You were actually taught to be clean and tidy, that cleanliness was next to Godliness. All these ideas have got saddled as middle class values, but they're eternal.

18 *For Memory*, BBC-BFI co-production, directed by Marc Karlin, 1983, transmitted on 31 March 1986. All further quotations in my text are taken from this programme unless otherwise specified.
19 A recent, and quite remarkable, instance of this form of consciousness (the 'social amnesia' cited in the Preface) was the introduction to 'Vision 2010', a report by the CBI's London Region Council Education and Training Committee. The report by a team of 'high flying executives' stated:

> We are all under 35. What has struck many of us is the contrast

between the state of mind of the nation now, and the state of mind *we have been told* existed years ago. It seems that you have to go back to the War to find a time when everyone pulled together and backed the same ideal.

During the War people knew what they and their fellow countrymen stood for; there was a common goal or purpose. To that, everyone surrendered their petty greed, their selfishness, their moaning. They became personally responsible for their part in the war, and they bit on the hardship it entailed.

Funnily enough, some of that generation will tell you that it was the best time of their life.

(My italics) quoted in *City Limits*, 30 July – 6 August 1987:6

The report is explicitly nationalist (it speaks of 'developing our national character') and the rhetoric very familiar now as part of that re-writing of the 'historical narrative' which has formed the basis of much of this book. It draws upon those 'preferred memories' analysed in chapter 4, and takes no account of the deep contradictions in the experience of war. Instead, myth and 'Image-banks' are allowed to stand in for historical analysis and explanation. While many in the past decade ('the state of mind of the nation now') have esteemed petty greed and selfishness, they are still anxious to construct a narrative in which possible hardship is given a specific national (not individual) inflection. The report calls this a 'national context for action'. Most people experience contradictions at *local* and *personal* levels; this is their existential reality. Those without power only experience the *national* in rhetorical/iconic terms, hence the use by the report, and by Thatcherism generally, of a 'national past' generated ideologically out of antagonism to region, gender, class, ethnicity, period-specificity – all those historical and individual *particularities* which deterritorialize the coherences of the 'national allegory'.

The CBI report's representation of the national past, like its construction of 'the mind of the nation', is not history, but deliberately crafted, accessible and habitable, mythology. Like the 'New Right' narrative it is effective because, like so much of our media experience, it 'moves rhetorically back and forth between fiction and the real world'. This phrase is quoted from Paul Erickson (writing about Reagan) by Harvey Kaye in, what is to date, the most illuminating discussion of this whole issue. The discussion may be found in *Socialist Register 1987*, ed. R. Miliband, L. Panitch and J. Saville, London, The Merlin Press 1987:332–64; 'The Use and Abuse of the Past: The New Right and the Crisis of History'.

20 D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985:410.

المراجع

Place of publication London unless otherwise specified.

Primary Sources

Where applicable, the second date cited is that of the paperback edition.

(a) *Novels*

Adler, R., *Beginning Again*, Hodder & Stoughton, 1983; Coronet, 1985.

Blair, E., *Nellie Wildchild*, Arrow Books, 1983.

Cookson, C., *Pure as the Lily*, MacDonald, 1973.

Delderfield, R.F., *The Dreaming Suburb*, Hodder & Stoughton, 1964; Coronet, 1971.

Delderfield, R.F., *The Avenue goes to War*, Hodder & Stoughton, 1964; Coronet, 1971.

Delderfield, R.F., *To Serve Them All My Days*, Hodder & Stoughton, 1972; Coronet, 1980.

Joseph, M., *Molly Pilgrim*, Arrow Books, 1984.

Kennedy, L., *Nelly Kelly, MacDonald, 1981; Futura, 1981.*

Rhodes, E., Opal, Corgi, 1984.

(b) *Autobiographies, Diaries, Letters*

Beechey, W., *The Rich Mrs Robinson*, Oxford, Oxford University Press, 1984; Futura, 1985.

Foley, W., *A Child in the Forest*, MacDonald, 1974; Futura, 1977.

Foley, W., *No Pipe Dreams for Father*, Douglas McLean, 1977; Futura, 1978.

Forrester, H., *Twopence to Cross the Mersey*, Jonathan Cape, 1974; Futura, 1981.

Forrester, H., *Liverpool Miss*, The Bodley Head, 1979; Futura, 1982.

Forrester, H., *By the Waters of Liverpool*, The Bodley Head, 1981; Futura, 1983.

Gamble, R., *Chelsea Child*, Ariel Books, 1979, 1982.

Harris, M., *A Kind of Magic*, Chatto & Windus, 1969; Oxford, Oxford University Press, 1983.

Holden, E., *The Country Diary of an Edwardian Lady*, Michael Joseph with Webb & Bower, 1977; Sphere Books, 1982.

Last, N., *Nella Last's War: A Mother's Diary 1939–45* edited by Richard Broad and Susie Fleming, Falling Wall Press, 1981; Sphere Books, 1983.

McCrindle, J., and Rowbotham S., (eds), *Dutiful Daughters*, Harmondsworth, Penguin, 1979.

Massey, V., *One Child's War*, Ariel Books, BBC, 1978, 1983.

Mrs Milburn's Diaries, An English Woman's Day-to-Day Reflections 1939–45, edited by P. Donnelly, Harrap, 1979; Fontana, 1980.

Rothwell, S., *Lambeth at War*, SE1 People's History Project, 1981.

Scannell, D., *Dolly's War*, Macmillan, 1975.

Settle, M.L., *All the Brave Promises*, 1966; Pandora Press, 1984.

Thompson, F., *Lard Rise to Candleford*, 1945; Harmondsworth, Penguin 1973.

(c) *Television Programmes*

BBC 1, *Dunkirk: The story behind the legend*, May 1980.

Channel Four, *Shebbear*, 1984.

TV-AM, *Good Morning Britain*, 8 May 1985.

ITN, *Victory Remembered*, 8 May 1985.

LWT, *The Making of Modern London*, 1985.

BBC1, *The Promised Land*, 1985.

BBC 1, *Now the War is Over*, 1985.

BBC-BFI, *For Memory*, 1983, 1986.

Yorkshire Television, *How We Used to Live*, 1976, repeated on May 8 1985.

Secondary Sources

Books

[Where appropriate the original date of publication is the first item given after the title in parenthesis]

Abercrombie, N., and Urry, J., *Capital, Labour and the Middle Classes*, Allen & Unwin, 1985.

Abercrombie, N., Hill, S., and Turner, B.S., *The Penguin Dictionary of Sociology*, Harmondsworth, Penguin, 1984.

Addison, P., *Now the War is Over*, BBC and Jonathan Cape, 1985.

Age Exchange, *What Did You Do in the War, Mum?*, Age Exchange, 1985.

Althusser, L., *For Marx*, trans. B. Brewster, Harmondsworth, Penguin, 1969.

Anderson, B., *Imagined Communities*, Verso Editions and NLB, 1983.

Anderson, P., *Arguments Within English Marxism*, Verso Editions and NLB, 1980.

Armstrong, P., Glyn, A., and Harrison, J., *Capitalism since World War Two*, Fontana, 1984.

Baddeley, A.D., *The Psychology of Memory*, New York, Basic Books, 1976.

Bakhtin, M.M., *The Dialogic Imagination*, trans. C. Emerson and M. Holquist. Texas, University of Texas Press, 1981.

Barker, P., (ed.), *Arts in Society*, Fontana, 1977.

Barker, R., *Political Ideas in Modern Britain*, Methuen, 1978.

Barnett, A., *Iron Britannia*, Allison & Busby, 1982.

Barrett, M., *Women's Oppression Today*, Verso editions and NLB 1980.

Barthes, R., *Mythologies*, trans. A. Lavers [1957] Paladin, 1973.

Barthes, R., *S/Z*, trans. R. Miller [1970] Cape, 1975.

Barthes, R., *The Pleasure of the Text*, trans. R. Miller, 1975; Cape, 1976.

Barthes, R., *Camera Lucida*, trans. R. Howard [1980] Fontana, 1984.

Bartlett, F.C., *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology* [1932] Cambridge, Cambridge University Press, 1967.

Bechhofer, F., and Elliott, B., *The Petite-Bourgeoisie*, Macmillan, 1981.

Benjamin, W., *Illuminations* [1955] Fontana, 1973.

Berger, J., *About Looking*, Writers and Readers Co-operative Society Ltd., 1980.
Berger, J., *Another Way of Telling*, Writers and Readers Co-operative Society Ltd., 1982.
Briggs, S., *Keep Smiling Through*, Weidenfeld & Nicolson, 1975.
Brittain, V., *England's Hour* [1942] Futura, 1981.
Brunt, R., and Bridges, G., (eds), *Silver Linings*, Lawrence & Wishart, 1984.
Bryant, A., *Protestant Island*, Collins, 1967.
Bryant, A., *Spirit of England*, Collins, 1982.
Calder, A., *The People's War*, Panther, 1971.
Campbell, B., *Wigan Pier Revisited: Poverty and Politics in the Eighties*, Virago Press, 1984.
Coote A., and Campbell, B., *Sweet Freedom, The Struggle for Women's Liberation*, Pan, 1982.
Corrigan P., and Sayer, D., *The Great Arch: English State Formation as Cultural Revolution*, Oxford, Basil Blackwell, 1985.
Coward, R., and Ellis, J., *Language and Materialism*, Routledge & Kegan Paul, 1977.
Coward, R., *Female Desire*, Paladin, 1984.
Dangerfield, G.M., *The Strange Death of Liberal England* [1935] St Albans, Paladin, 1970.
Davies, A., *Where Did the Forties Go?*, Pluto Press, 1984.
Donald, J., and Hall, S., (ed), *Politics and Ideology*, Milton Keynes, Open University Press, 1986.
Drucker, H.M., *Doctrine and Ethos in the Labour Party*, Allen & Unwin, 1979.
Eccleshall, R., Geoghegan, V., Jay, R., and Wilford, R., (eds), *Political Ideologies*, Hutchinson, 1984.
Ellis, J., *Visible Fictions*, Routledge and Kegan Paul, 1982.
Foreman, A., *Femininity as Alienation*, Pluto Press, 1977.
Formation of Nation and People, Routledge & Kegan Paul, 1984.
Foster, H., (ed.), *Post-Modern Culture*, Pluto Press, 1985.
Fraser, R., *In Search of a Past*, Verso Editions and NLB, 1984.
Fussell, P., *The Great War and Modern Memory*, New York, Oxford University Press, 1975.
Gamble, A., *Britain in Decline*, Macmillan, 1981; 2nd edn, 1985.

Gamble, A., and Walton, P., *Capitalism in Crisis*, Macmillan, 1976.
Golding, P., and Elliot, P., *Making the News*, Leicester, University of Leicester Centre for Mass Communication Research, 1976.
Golding, P., and Middleton, S., *Images of Welfare: Press and Public Attitudes to Welfare*, Oxford, Martin Robertson, 1982.
Grafton, P., *You, You and You*, Pluto Press, 1981.
Gramsci, A., *Selections from the Prison Notebooks*, eds Q. Hoare and G. Nowell Smith, Lawrence & Wishart, 1971.
Gurevitch, M., Bennett, T., Curran, J., and Wollacott, J., *Culture, Society and the Media*, Methuen, 1982.
Hall, S., Critcher, C., Jefferson, T., Clarke J., and Roberts, B., *Policing the Crisis: Mugging, the State and Law and Order*, Macmillan, 1978.
Hall, S., Hobson, D., Lowe A., and Willis P., (eds), *Culture, Media, Language*, Hutchinson, 1980.
Hall, S., and Jacques, M., (eds), *The Politics of Thatcherism*, Lawrence & Wishart, 1983.
Halsey, A.H., *Change in British Society*, Oxford, Oxford University Press, 3rd edition, 1986.
Hare, D., *The History Plays*, Faber, 1984.
Harrisson, T., *Living Through the Blitz*, Harmondsworth, Penguin, 1978.
Hayek, F.A., *A Tiger by the Tail*, Institute for Economic Affairs, 1972.
Held, D., Anderson, J., Gieben, B., Hall, S., Harris, L., Lewis, P., Parker, N., Turok, B., (eds), *States and Societies*, Oxford, Basil Blackwell in association with the Open University Press, 1983.
Heller, A., *Everyday Life* [1970] Routledge & Kegan Paul, 1984.
Henige, D., *Oral Historiography*, Longmans, 1982.
Hobsbawm, E., and Ranger, T., (eds), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983.
Howell, D., *British Social Democracy*, Croom Helm, 1976.
Hurd, G., (ed.), *National Fictions*, BFI, 1984.
Johnson, R.W., *The Politics of Recession*, Macmillan, 1985.
Johnson, R., McLennan, G., Schwarz, W., and Sutton, D., (eds), *Making Histories; studies in history-wrting and politics*, Hutchinson, 1982.

Kanter, H., Lefanu, S., Shah, S., and Spedding, C., (eds), *Sweeping Statements, Writings from the Women's Liberation Movement*, 1981–1983, The Women's Press, 1984.
Kirk, R., (ed.), *The Portable Conservative Reader*, Harmondsworth, Penguin, 1982.
Kosik, K., *Dialectics of the Concrete; A Study on Problems of Man and World*, Dordrecht, publisher not known, 1976.
Laclau, E., *Politics and Ideology in Marxist Theory*, NLB, 1977.
Lakoff, G., and Johnson, M., *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
Lowenthal, D., *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
Marwick, A., *The Home Front*, Thames & Hudson, 1976.
Mass Observation, *Britain*, Penguin Special, 1939.
Memory Lane: A Photographic Album of Daily Life in Britain 1930–53, Dent, 1980.
Middlemass, K., *Politics in Industrial Society*, Andre Deutsch, 1979.
Morley, D., and Worpole, K., (eds), *The Republic of Letters: Working Class Writing and Local Publishing*, Comedia Publishing Group, 1982.
Mount, F., *The Subversive Family*, Hemel Hempstead, Counterpoint, Unwin Paperbacks, 1982.
McArthur, C., *Television and History*, BFI, 1980.
McLennan, G., Held, D., and Hall, S., (eds), *State and Society in Contemporary Britain; A Critical Introduction*, Cambridge, Polity Press in association with Basil Blackwell, Oxford, 1984.
Northedge, F.S., *Descent from Power*, Allen and Unwin, 1974.
Ong, W.J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Methuen, 1982.
Pearson, G., *Hooligan: A History of Respectable Fears*, Macmillan, 1983.
Pecheux, M., *Language, Semantics and Ideology* [1970] Macmillan, 1982.
Plumb, J.H., *The Death of the Past*, Macmillan, 1969.
Poulantzas, N., *Classes in Contemporary Capitalism*, NLB, 1975.
Priestley, J.B., *English Journey* [1934] Harmondsworth, Penguin, 1977.
Samuel, R., (ed.), *People's History and Socialist Theory*, Routledge & Kegan Paul, 1981.
Schlesinger, P., *Putting Reality Together*, Constable, 1978.

Schutz, A., *The Phenomenology of the Social World*, trans. G. Walsh and F. Lehnert, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1967.
Shrapnel, N., *The Seventies: Britain's Inward March*, Constable, 1980.
Silverman, K., *The Subject of Semiotics*, Oxford, Oxford University Press, 1983.
Sontag, S., *On Photography*, Harmondsworth, Penguin, 1979.
Steedman, C., *The Tidy House: Little Girls Writing*, Virago Press, 1982.
Steedman, C., *Landscape for a Good Woman*, Virago Press, 1986.
Stevenson, J., and Cook, C., *The Slump: Society and Politics during the Depression*, Quartet Books, 1979.
Thompson, E.P., *Writing by Candlelight*, Merlin Press, 1980.
Thorns, D., *Suburbia*, St Albans, Paladin, 1973.
Those Were the Days, 1919–1939: A Photographic Album of Daily Life in Britain, Dent, 1983.
Townsend, P., *Poverty in the United Kingdom*, Harmondsworth, Penguin, 1979.
Whyte, W.H., *The Organisation Man*, Harmondsworth, Penguin, 1961.
Williams, R., *The Country and the City*, St Albans, Paladin, 1975.
Williams, R., *Keywords*, Fontana, 1976.
Williams, R., *Problems in Materialism and Culture*, NLB, 1980.
Williams, R., *Politics and Letters*, Verso Editions and NLB, 1981.
Williams, S., *Politics is for People*, Harmondsworth, Penguin, 1981.
Williamson, J., *Decoding Advertisements*, Marion Boyars, 1978.
Wilson, E., *Only Halfway to Paradise: Women in Postwar Britain – 1945–1968*, Tavistock Publications, 1980.
Wright, P., *On Living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain*, Verso, 1985.

المؤلف فى سطور:

روجر بروملى

أستاذ الدراسات الثقافية العالمية بقسم الدراسات الثقافية ومدير المدرسة العليا للدراسات والبحوث فى جامعة ترنت نوتنجهام.

محرر سلسلة روتليدج للأدب الشعبى.

وهو المحرر المراجع لدورية الجسد والمجتمع.

المترجم فى سطور:

هيثم الحاج على

مدرس الأدب العربى الحديث والنقد بجامعة حلوان.

دكتوراة ٢٠٠٥، بعنوان "آليات بناء الزمن فى القصة القصيرة المصرية فى الستينيات".

ماجستير ١٩٩٩ بعنوان "تقنيات التجريب فى القصة القصيرة عند يوسف الشارونى".

صدر له:

التجريب فى القصة – هيئة قصور الثقافة – القاهرة – ٢٠٠٠

وجع يفجأ الوقت – شعر – هيئة قصور الثقافة – ٢٠٠١

الزمن النوعى وإشكاليات النوع السردى – دار الانتشار – بيروت – ٢٠٠٨

فضاء يلوذ بصاحبه – شعر – دار المحروسة – القاهرة – ٢٠٠٩

المراجع فى سطور:

سيد إمام

ناقد ومترجم.

صدر له:

- الشعرية البنيوية - چوناثان لكر.
- قاموس السرديات - چيرالد برنس.
- تعليم ما بعد الحداثة - برندا مارشال.

له تحت الطبع:

- العمل بالبنيوية - ديفيد لوردچ.
- براءة جذرية - إيهاب حسن.

الإشراف اللغوى : **حسام عبد العزيز**
الإشراف الفنى : **حسن كامل**